

Con canto acordado

ANTONIO GARGANO

Con canto acordado
Estudios sobre la poesía entre Italia
y España en los siglos XV-XVII



Sevilla 2012

Serie: Literatura

Núm.: 112

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

COMITÉ EDITORIAL

Director del Secretariado de Publicaciones

Antonio Caballos Rufino

Carmen Barroso Castro

Jaime Domínguez Abascal

José Luis Escacena Carrasco

Enrique Figueroa Clemente

M^a Pilar Malet Maenner

Inés M^a Martín Lacave

Antonio Merchán Álvarez

Carmen de Mora Valcárcel

M^a del Carmen Osuna Fernández

Juan José Sendra Salas

Motivo de cubierta: Master of the Female Half-Lengths, *Concierto de mujeres* (1530.1540).

Óleo sobre lienzo, Museo Hermitage, San Petersburgo.

Título de la versión italiana: *CON ACCORDATO CANTO. Studi sulla poesia tra italia e Spagna nei secoli XV-XVII.*

© UNIVERSIDAD DE SEVILLA

SECRETARIADO DE PUBLICACIONES 2012

Porvenir, 27 - Tlfs. 95 448 74 47 - 52 - Fax 95 448 74 43

Correo electrónico: secpub4@us.es

Web: <http://www.publius.us.es>

© ANTONIO GARGANO 2012

© 2005, LIGUORI EDITORE, S. R. L.

Edición española publicada por acuerdo con Agencia Literaria Eulama, Roma.

ISBN: 978-84-472-1327-6

DEPÓSITO LEGAL: SE-0000-2011

IMPRIME: UTRERANA DE EDICIONES, S.L. - UTRERA (SEVILLA)

Cristóbal Colón, 12 - Tlf./fax 95 486 15 61

Impreso en papel ecológico.

Impreso en España.

*Se con dolce armonia due instrumenti
nella medesima voce alcun concorda,
pulsando l'una, rende l'altra corda
per la conformità medesmi accenti.*

Lorenzo de' Medici

ÍNDICE

Prólogo	11
Procedencia de los estudios	15

PRIMERA PARTE

“La fortune d’une littérature”. Notas sobre la recepción de la literatura italiana en España	19
Momentos y modelos del petrarquismo europeo	65

SEGUNDA PARTE

Aspectos de la poesía de corte. Carvajal y la poesía en Nápoles en tiempos de Alfonso el Magnánimo	103
Poesía ibérica y poesía napolitana en la corte aragonesa: problemas y perspectivas de investigación	115
El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV. Notas preliminares	139

TERCERA PARTE

“Petrarca y el traduzidor”. Notas sobre traducciones del siglo XVI de los <i>Trionfi</i>	153
Garcilaso de la Vega y la nueva poesía en España, del acerbo cancioneril a los modelos clásicos	173
La oda entre Italia y España en la primera mitad del siglo XVI	191
La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso	217
Hernando de Acuña y el madrigal del siglo XVI	241
La “doppia gloria” de Alfonso D’Avalos y los poetas- soldados españoles (Garcilaso, Cetina, Acuña)	259

CUARTA PARTE

La poesía en la época de Felipe II: modelos italianos (Caro, Rainerio) y soluciones hispánicas (Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, del Torre, Herrera)	277
--	-----

Quevedo y el “canon breve”	307
Lectura del soneto “Lo que me quita el fuego me da en nieve” de Quevedo: entre tradición y contextos... 319	
Quevedo y las “poesías relojerías”	341
Índice de nombres	355

PRÓLOGO

Los quince estudios recogidos en el volumen que el lector tiene entre sus manos, ha sido concebidos y escritos en el último ventenio aproximadamente, desde los primeros años noventa hasta hoy. En este sentido, es decir, teniendo en cuenta tanto la variedad de las circunstancias que dieron origen a su concepción, como la distancia de los tiempos a los que se remontan cada una de las realizaciones, la recopilación difícilmente podría incluirse en la categoría de los libros orgánicamente ideados y unitariamente compuestos. Sin embargo, no creo que se pueda negar que las diferentes teselas que lo componen, una vez ensambladas, aun en la autonomía de la génesis de cada una de ellas, van más allá de la mera unidad garantizada por el nombre del autor y han terminado por generar un diseño a su modo coherente, que en grandes líneas, al menos, podría ser descrito del siguiente modo: la tentativa por reconstruir, haciendo hincapié en algunos episodios significativos, la radical renovación a la que se vio sometida la tradición poética española conforme a las experiencias y a los modelos líricos italianos, hasta la completa emancipación de ellos en concomitancia con los grandes poetas barrocos, con los que la dirección del influjo conoció a menudo una inversión de ruta.

En la primera de las cuatro secciones en que los estudios se reparten, dos escritos introducen a las sucesivas secciones enteramente dedicadas, como se ha dicho, al fenómeno lírico, que resulta cronológicamente descompuesto en las tres fases que coinciden *grosso*

modo, y respectivamente, con la experiencia de una cultura poética cuatrilingüe en la corte napolitana en época aragonesa; con el proceso de renovación radical operado en época Carolina por Garcilaso de la Vega sobre todo, pero también por poetas como Boscán, Cetina o Acuña, a partir del modelo ofrecido por el *Canzoniere* y por los *Trionfi* petrarquescos, así como por aquellos, no siempre equiparables, propuestos por los poetas italianos contemporáneos, como Bernardo Tasso o Jacopo Sannazaro, o directamente por los clásicos; finalmente, con el esfuerzo de actualización realizado por la generación de los poetas filipinos en relación con la ya abusada manera petrarquesca y, de ahí a poco tiempo, con la arrolladora revolución formal del lenguaje lírico barroco, de la que fueron protagonistas los grandes poetas que, como Francisco de Quevedo, entre el final del siglo XVI y la primeras décadas del siglo siguiente, contribuyeron a imponer un gusto que, más que ningún otro, quería ser original.

Se ha intentado así, por medio del ensamblaje de las contribuciones seleccionadas, proponer al lector un recorrido que lo acompañe en el vasto y complejo territorio de las intensas relaciones entre literatura italiana y española en edad moderna, con atención preferente a la producción lírica, aunque, como ya aludía, la primera parte da espacio a un panorama más general de las relaciones entre las dos literaturas desde la tarda Edad Media hasta principios del siglo XX y, conjuntamente, a una visión de síntesis de los momentos y modelos del petrarquismo europeo, dentro de los cuales –panorama y visión– el moderno fenómeno lírico español y su renovación encuentran su ubicación y motivación históricas.

En la segunda mitad del siglo XV, la corte aragonesa de Nápoles constituye un campo de investigación privilegiado para tratar de descubrir si y con qué modalidades las producciones poéticas, napolitana y castellana, interaccionan, una vez que ambas entraron en contacto, gracias a la confluencia en la corte napolitana de un grupo de versificadores españoles con un pródigo ejercicio de una manera poética con un alto grado de codificación, cual era la *cancioneril*. Se descubrirá, entonces, que en el contexto cultural napolitano hallan la más plausible explicación fenómenos diversos como, por un lado, ciertas experiencias precursoras de un poeta como Carvajal, quien debió de

compartir el interés profesado por los ambientes cultos hacia la poesía popular o popularizante, y, por otro lado, el significativo, si bien en cantidad moderada, conjunto de peculiares testimonios de la interacción entre las diversas tradiciones poéticas que resulta formado por cancioneros, poetas y aisladas composiciones bilingües.

Pero el modelo poético italiano, en los géneros petrarquescos como en los neoclásicos, resultó a los españoles bastante más provechosamente cercano e imitable sólo después de haber asimilado la lección humanística, lo que sucedió tarde, no antes de las dos últimas décadas del siglo XV, gracias sobre todo a la obra de un gramático como Antonio de Nebrija. Sólo entonces se crearon las condiciones que hicieron posible una «trayectoria poética» como la de Garcilaso de la Vega, ejemplar a la hora de ilustrar la revolución a la que debe el propio nacimiento el moderno lenguaje lírico español, y ello –fíjense bien– en el breve espacio de una década (1526-1536); que es lo que le bastó –en efecto– al genial toledano para pasar de los balbuceos de una incipiente imitación de los sonetos petrarquescos, donde se puede reconocer todavía los ingredientes a los que recurría la poesía llamada *cancioneril*, a los maduros y espléndidos experimentos de los géneros neoclásicos, como la égloga o la oda, donde la lección de Petrarca resulta profundamente asimilada y admirablemente fusionada con la adquirida directamente de los clásicos. Una capacidad tal de quemar las etapas es única en el panorama literario español de la primera mitad del siglo XVI, desde el momento en que las vanguardias poéticas llegaron a resultados semejantes sólo a mediados del siglo, con el año 1554 asumido como fecha simbólica para indicar que el proceso de asimilación de la lengua poética italiana, iniciado unas tres décadas antes, podía ya considerarse un fenómeno totalmente consumado, como –por lo demás– muestran de forma ejemplar las diversas traducciones del siglo XVI de los *Trionfi* petrarquescos, en particular la compleja historia redaccional de la versión de Hernando de Hozes.

A la sucesiva generación de poetas españoles, o sea la plenamente activa en las décadas posteriores a la mitad del siglo, antes de que –entre finales de los años ochenta y comienzos de la década siguiente– se impusiera un nuevo y decisivo cambio radical, le tocó la tarea no fácil de superar el modelo fundado en el binomio

Garcilaso-Petrarca, si bien en la sustancial fidelidad al mismo. Para favorecer dicho trámite, una contribución no desdeñable vino una vez más de Italia, por medio de la pluralidad de voces a la que sirvieron de canal las antologías poéticas que conocieron una enorme fortuna y una amplia difusión, dentro y fuera de nuestra península, a partir de la primera recopilación giolitina del 45. En los *Fiori delle rime de' poeti illustri*, libro del que se hizo cargo Girolamo Ruscelli en 1558, poetas como Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, Francisco de la Torre y el «divino» Herrera debieron de leer los sonetos gemelos de Caro y de Rainerio de los que sacaron los patrones para confeccionar sus experimentos tardorrenacentistas y manierísticos.

En los tres últimos escritos, gracias a otros tantos sondeos en la poesía amorosa y moral de Francisco de Quevedo, se ha pretendido dar cuenta del nuevo cambio radical de fin de siglo, con ocasión del cual códigos, formas y temas de la tradición petrarquesca, pero no sólo de ella, resultan a menudo trastocados en nombre de audacias fundadas en la excepcionalidad del concepto, como sucede en los dos sonetos quevedianos examinados, donde la elaboración ingeniosa preside el desarrollo que, respectivamente, reciben en ellos el canon breve y el motivo de la mano que cubre, ambos de origen petrarquesco; o como ocurre también en la silva del estudio conclusivo, dedicada al tema literario de la «material macchinetta misuratrice del tempo», que, al igual que las otras composiciones que forman el grupo de las «poesías relojeras» de Quevedo, terminó por alimentar las tramas simbólicas de las que están entretejidos los sonetos de Ciro de Pers, saldando al menos en parte la deuda de gratitud que la poesía española había contraído respecto a la italiana en época moderna.

En tema de gratitud, deseo aprovechar la ocasión para darles las gracias a aquellos sin cuya invitación, a menudo seguida de estímulo, ninguno de los estudios ahora recogidos habría sido emprendido, ni mucho menos habría visto la luz: I. Arellano, P. Botta, F. Bruni, A. M. Compagna, E. Cancelliere, G. Caravaggi, B. López Bueno y los amigos del grupo P.A.S.O. de las Universidades de Córdoba y de Sevilla, S. Manferlotti, G. Mazzocchi, M. de las N. Muñiz Muñiz, G. Poggi, V. Roncero, E. Sánchez García, A. Varvaro, N. von Prellwitz. Estoy además muy agradecido al Secretariado de Publicaciones de la

Universidad de Sevilla por la generosa acogida que ha querido reservar al libro, y sobre todo a su director, Dr. Antonio Caballos Rufino, por su munífica confianza y exquisita cortesía. Un agradecimiento particular debe ser expresado a Claudio del Moral y a Marcial Rubio Árbuez, a cuya generosa y paciente colaboración se debe la versión española de los estudios aparecidos inicialmente en italiano, y por la mayor deuda contraída por el recopilador, a Flavia Gherardi y Núria Puigdevall, cuya nobleza y perseverancia han sustraído los presentes escritos a su destino, pues si no, ineluctable, de *disiecta membra*.

A. G.

Nápoles, 13 de diciembre de 2010

Los estudios aquí recogidos y, en algunos casos, traducidos al español habían sido publicados anteriormente en los siguientes lugares, por orden cronológico:

«*La fortune d'une littérature*». *Note sulla ricezione della letteratura italiana in Spagna*, en F. Bruni (al cuidado de), *Contributo italiano alla vita letteraria e intellettuale europea*, Turín, Banca Nazionale dell'Agricoltura-UTET, 1993, pp. 269-92.

«*Petrarca y el traductor*». *Note sulle traduzioni cinquecentesche dei «Trionfi»*, en «*Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*», XXXV, 2(1993), pp. 485-98.

La oda entre Italia y España en la primera mitad del siglo XVI, en B. López Bueno (al cuidado de), *La oda* («Segundo encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. Sevilla-Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992»), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp.121-45.

Poesía ibérica e poesía napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca, en «*Revista de Literatura Medieval*», VI (1994), pp.105-24.

Aspetti della poesia di corte. Carvajal e la poesia a Napoli al tempo di Alfonso il Magnanimo, en *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. Celebrazioni alfonsine (Napoli, 1997)*, al cuidado de G. D'Agostino y G. Buffardi, Nápoles, Papparo Edizioni, 2000, vol. II, pp. 1443-1452.

La «doppia gloria» di Alfonso d'Avalos e i poeti-soldati spagnoli (Garcilaso, Cetina, Acuña), en *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca* («*Atti del Convegno*

Internazionale di Pavia, 16-18 ottobre 1997»), Viareggio, Mauro Baroni editore, 2000, pp. 347-60.

El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV. Notas preliminares, en P. Botta, C. Parrilla, I. Pérez Pascual (al cuidado de), *Canzonieri iberici*, A. Coruña, Editorial Toxosoutos, 2001, vol. II, pp. 71-84.

La poesia nell'epoca di Filippo II: modelli italiani (Caro, Rainerio) e soluzioni ispaniche (Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, de la Torre, Herrera), en *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento* («Atti del Colloquio Internazionale, I.U.O. – Nápoles 21-23 ottobre 1999»), al cuidado de E. Sánchez García, A. Cerbo, C. Borrelli, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 443-74.

Garcilaso y la nueva poesía en España: del acerbo cancioneril a los modelos clásicos, en «Cervantes», II (2002), pp. 129-44.

La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso, en B. López Bueno (al cuidado de), *La égloga* («Sexto encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. Sevilla-Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000»), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 57-76.

Lectura del soneto «Lo que me quita en fuego me da en nieve» de Quevedo: entre tradición y contextos, en «La Perinola. Revista de Investigación Quevediana», VI (2002), pp. 117-36.

Il petrarchismo, en P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro (dirigida por), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno editrice, 2003, pp. 559-94.

Quevedo y las «poesías relojas», en «La Perinola. Revista de Investigación Quevediana» («Actas del Congreso Internacional “Quevedo, lince de Italia y zaborí español”. Palermo, 14-17 de mayo de 2003. Número coordinado por I. Arellano y E. Cancelliere», VIII (2004), pp. 187-99.

Quevedo e il canone breve, en «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», IX, 2006, pp. 189-198.

Hernando de Acuña y el madrigal del siglo XVI, inédito.

Primera Parte



«LA FORTUNE D'UNE LITTÉRATURE». NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA ITALIANA EN ESPAÑA

1. Premisa

Al tejer el elogio del «ensayo ejemplar» de Mario Praz sobre los *Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese*, publicado en 1948, Claudio Guillén subrayó cómo «el estudio de las influencias internacionales es tarea erizada de obstáculos, trampas y malentendidos posibles»¹. Es probable que muchos de los «malentendidos» en que incurre quien pretende estudiar las llamadas *influencias literarias* sean debidos al planteamiento dado por los comparatistas de la «hora francesa» –según la denominación de Guillén– entre finales del siglo pasado y principios del nuestro, y que, de todos modos, aquellos puedan ser evitados en buena medida gracias a esa renovación teórica del comparatismo, del que el libro de Guillén constituye un amplio y documentadísimo tratado. Respecto a las páginas que siguen, confieso que son extrañas en larga medida a las preocupaciones teóricas a partir de las que se ha constituido el renovado cuadro del comparatismo, y resultan más bien animadas por un criterio empírico; lo que no quiere decir que estén exentas de algún principio inspirador,

1. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 305.

y esto más allá de puntuales omisiones y olvidos, como de un cierto eclecticismo en la forma de exposición.

En primer lugar, para el cuadro global que aquí se ha intentado trazar, he creído que –hasta donde fuera posible– se debería evitar la atomización de las obras o autores individuales, privilegiando, por un lado, los grandes géneros literarios, y procediendo, por otro, a un tratamiento cronológico dictado por un principio de absoluta sincronía entre las dos literaturas. Dicha actitud ha dado lugar a consecuencias, de las que me limitaré a ilustrar las más evidentes por medio de dos breves ejemplos. Algún lector podrá sorprenderse de que falte un apartado exclusivamente dedicado a la presencia de la literatura italiana en la obra de Cervantes, o, más exactamente, que sólo se hable de él allí donde se hace referencia a dos géneros, el de la *novella* (novela corta) y de la novela pastoril, y no se diga nada, en cambio, a propósito de una cuestión tan importante como es la relación entre el *Quijote* y Ariosto. Igualmente, algún otro lector puede que se lamenta de que, después de haber sabido de la difusión de Dante en el siglo XV, nada le venga dicho del dantismo en el periodo de la Contrarreforma, por ejemplo, o a finales del siglo pasado. Y es que, aun en los límites de la presente aportación, no se ha pretendido tanto trazar la *fortuna* de esta o aquella obra, de este o aquel autor, sino que se ha intentado más bien captar qué función fue llamada a desarrollar, en las grandes fases históricas, la literatura italiana en la formación y en el desarrollo de la española. Llego, así, a la otra cuestión que me urge afrontar preliminarmente.

En segundo lugar, en efecto, debo advertir que el entero cuadro que se presenta ha sido concebido según una toma de partido inicial. En las últimas décadas del siglo XIV, y en todo el siglo XV, la literatura italiana está presente en España de forma no irrelevante. A pesar de ello, el *reuso* que pueden hacer los literatos españoles es bastante parcial y, en todo caso, limitado a algunos aspectos, y eso vale tanto por lo que respecta a nuestros tres grandes autores del siglo XIV, como a los de la más reciente literatura humanística. ¿Por qué? Muy probablemente porque los literatos españoles, aunque se acercaban a las obras y a los autores de procedencia italiana, carecían, sin embargo, de aquella formación clásica que debía resultar indispensable

para asimilar hasta el fondo no sólo las obras de los humanistas, como es obvio, sino también la sintaxis vulgar del *Decameron*, el lenguaje lírico del *Canzoniere* petrarquesco, y hasta la admirable construcción alegórica dantesca. El momento clave se coloca en las últimas décadas del siglo XV, cuando dicha carencia viene superada gracias a la realización de un programa realmente humanista, del que las *Introductiones latinae* (1481) de Nebrija pueden representar el máximo emblema. Los resultados no se harán esperar. Señales de profunda renovación, atinentes también a una diversa relación con la literatura italiana, aparecen ya a caballo de los siglos XV y XVI. Y, sin embargo, el proceso alcanza su completa madurez durante el reinado de Carlos V, sobre todo en el segundo cuarto de siglo. Se pone en marcha, de este modo, un siglo de literatura española que, por el número de obras maestras producidas y por el altísimo valor medio de las demás, puede ser considerado un auténtico milagro sin igual en las otras literaturas europeas de la época. Una época, por otra parte, durante la que, por motivos de diversa índole, «Italia y España constituían [...] un espacio cultural único», como justamente ha afirmado Francisco Rico. Dentro de este «espacio cultural único», y con la cultura española que ha subsanado sus carencias de formación, la literatura italiana es ahora capaz de actuar como modelo con el que es necesario cada vez confrontarse, ya sea para imitarlo, ya sea para ajustar cuentas con él. Y entonces, por citar sólo algún ejemplo, la moderna lírica española tiene su origen con la constitución de un lenguaje petrarquesco, o bien la formación de la prosa renacentista ve uno de sus momentos más significativos en la traducción de un texto italiano, el *Cortegiano* de Castiglione, y hasta una auténtica obra maestra como el *Lazarillo*, que aun sin tener ningún paralelo en la literatura italiana, se explicaría menos si no tuviéramos en cuenta el uso epistolográfico en boga proveniente de Italia. Es una fase que podemos considerar sustancialmente concluida a mediados del siglo, aunque continuará dando sus espléndidos frutos en las primeras décadas de la siguiente mitad. A partir de los últimos veinte años del siglo XVI, la literatura española, profundamente renovada por el contacto con la italiana, adquirió ya una inédita autonomía, que si, por un lado, le permitió recuperar formas y temas de la tradición autóctona prehumanista, por el otro, no le impidió desarrollar a su vez la función de modelo al que imitar: el caso de Marino y Lope es, en este sentido, ejemplar. Desde

el siglo XVIII en adelante, cuando los centros europeos de producción cultural se desplazan en dirección septentrional, las literaturas italiana y española, desde una situación que se ha vuelto marginal, continúan manteniendo contactos, incluso significativos, pero de naturaleza realmente diversa. No es casual que, en el tercer y último apartado, nos hayamos visto obligados a menudo a referirnos a aquella que tradicionalmente era definida la *fortuna* de particulares obras y autores italianos: una presencia más o menos difundida, más o menos tardía, pero que, de todos modos, tiene poco que ver con la anterior función modelizadora.

2. Una difícil relación: de Imperial a la «Propalladia» de Torres Naharro.

A finales de 1448 o, más probablemente, en 1449, Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, envió al condestable de Portugal un manuscrito de sus «decires e canciones» acompañado de una epístola, destinada a convertirse con el tiempo en celeberrima, en la que a un cierto punto se lee:

Los ytálicos prefiero yo –so emienda de quien más sabrá– a los françeses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios, e adórnanlas e conpónenlas de hermosas e peregrinas ystorias; e a los françeses de los ytálicos en el guardar el arte, de lo qual los ytálicos, syno solamente en el peso e consonar, no se fazen mençión alguna².

Aproximadamente en los mismos años –a mediados del siglo– en otra carta, en la que se dirigía al hijo menor, entonces estudiante en Salamanca, pidiéndole que trasladara «al nuestro castellano idioma» algunos cantos de la traducción latina de la *Iliada* de Pier Candido Decembrio, el marqués confesaba con gran dignidad la propia incompetencia respecto no sólo al texto griego original, sino también al latino del humanista italiano, para concluir después con una fórmula consolatoria de inspiración clásica:

diredes que la mayor parte o quasi toda de la dulçura o graçiosidad quedan y retienen en sí las palabras y vocablos latinos; lo cual como quiera

2. Vd. *El «Prohemio e Carta» del marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, ed. A. Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990, p. 58.

que lo yo non sepa, porque no lo aprendí [...]. Ca difícil cosa seria agora que, después de assaz años e no menos trabajos, yo quisiere o me despusiese a porfiar con la lengua latina [...]. E pues no podemos aver aquello que queremos, queramos aquello que podemos. E sí careçemos de las formas, seamos contentos de las materias³.

No siendo el momento de detenernos sobre el argumento que resulta constante en los dos pasajes, es decir, el contraste entre «materias» y «formas», que Francisco Rico ha definido justamente «de indudable gusto escolástico»⁴ y que, por tanto, dice mucho sobre la formación cultural del marqués, me urge hacer notar que las dos citas remiten a otras tantas cuestiones, entre las que las conexiones son mucho más que superficiales: si en el primer pasaje la referencia es al problema de las relaciones con la literatura italiana dentro de la tradición románica, en el segundo se pone la cuestión de las relaciones con la tradición clásica que a su vez difícilmente podría separarse de la de las relaciones con la cultura humanista italiana. Quizás, para hacernos una idea de tales relaciones, no hay nada mejor que comenzar con dar una ojeada a la biblioteca del propio Santillana: la famosa biblioteca de Guadalajara, donde el marqués había ido acumulando numerosas obras italianas, y otras latinas que provenían siempre de nuestra península, y a cuya formación habían contribuido fuertemente intelectuales como Juan de Lucena y Nuño de Guzmán, quienes, en sus largas estancias italianas, buscaban, compraban y ordenaban copias para su insigne compatriota.

El gran interés por la *Divina Commedia*, por ejemplo, lo atestigua la presencia, además de una copia en italiano, de la traducción de dos comentarios de Pietro Alighieri y Benvenuto da Imola y, sobre todo, de la versión española en prosa que por encargo del propio marqués había preparado Enrique de Villena, en la que trabajó todo un año, entre 1427 y 1428. Tanscrita en los amplios márgenes de un manuscrito italiano de la *Commedia* y «gobernada por

3. I. López de Mendoza, marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. A. Gómez Moreno y M.P.A.M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 455-57

4. F. Rico, *El quiero y no puedo de Santillana*, en *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El festín de Esopo, 1982. Cito de la p. 34.

la más estricta tiranía de la palabra»⁵, o sea, siguiendo el principio del traducir *verbum verbo*, la versión fue realizada para que le pudiera servir de ayuda al marqués en la lectura del original italiano. Unos veinte años antes de la traducción de Villena, en los primeros años del siglo, en un clima de renovación poético que mira a un ennoblecimiento culto, filosófico y retórico a la vez, de la poesía, un genovés establecido en Sevilla, Francisco Imperial, había contribuido de forma decisiva a la difusión de Dante en tierra ibérica desarrollando la función –como se ha escrito sintéticamente– de «mediatore fra la cultura italiana tardomedievale e quella castigliana dell'epoca dei primi Trastamara»⁶. Imperial –especialmente con el *Dezir a las siete virtudes*– había introducido aquellas elaboradas construcciones alegóricas dantescas que se pusieron rápidamente de moda en la poesía del reinado de Juan II, había sido el primero en experimentar el endecasílabo de tipo italiano, y, por último, había modelado su lenguaje poético con elementos del sistema expresivo dantesco, obteniendo esto incluso con la repetición literal de algunos versos del poeta italiano. Se trata de elementos que aparecerán de nuevo, en medida y formas diversas, en los dos máximos poetas del siglo, el mismo Santillana y Juan de Mena. No pudiendo entrar en lo específico de las relaciones textuales concretas, para nada esporádicas, que las obras de los autores mencionados mantienen con la *Commedia*, me limitaré a señalar, en el plano general, que dos elementos de derivación dantesca, el esquema del sueño o de la visión, y la construcción alegórica, se encuentran en la base de importantes *decires* narrativos del marqués, como el *Infierno de los enamorados* y la *Commedieta de Ponça* (1436) y también de las mayores obras poéticas de Juan de Mena, la *Coronación* (1438) y el *Laberinto de Fortuna* (1444). Y, sin embargo, es necesario añadir inmediatamente que así como para la segunda de las composiciones de Mena la cercanía a la *Divina Commedia* se debe a la común pertenencia al mismo género de poema medieval, más que a una directa dependencia suya del poema italiano, del mismo modo –también en los casos en que la relación se manifiesta más estrechamente– los dos

5. J. A. Pascual, *La traducción de la «Divina Commedia» atribuida a D. Enrique de Aragón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974. Cito de la p. 17.

6. G. Caravaggi, *Francisco Imperial e il ciclo della «Stella Diana»*, en M. Piconne (ed.), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987, pp.149-68. Cito de la p. 149.

elementos señalados terminan por constituir la característica más macroscópica, un simple revestimiento externo, detrás del que las divergencias resultan a menudo radicales.

De Petrarca, el marqués poseía en su biblioteca las traducciones italianas del *De viris illustribus* y del *De remediis utriusque fortunae*, algunos fragmentos de la anónima vulgarización en castellano del *De vita solitaria*, y un manuscrito que contenía *Sonetti* y *Canzoni in morte di madonna Laura*. En efecto, el comienzo de la difusión de Petrarca en España se remonta al menos a los años inmediatamente posteriores a la muerte del poeta, y el trámite debió de estar constituido por los ambientes curiales avañoneses. Con un destino en parte semejante al de Boccaccio, a lo largo del siglo XV no fue el poeta en vulgar sino el prosista latino el que se afianzó: Petrarca se convirtió rápidamente en una verdadera *auctoritas*, cuyas obras latinas en prosa (o al menos algunas de ellas) si, por un lado, se prestaban a una lectura de tipo «medievalizante» (con prevalente búsqueda de *sententiae* y *exempla* que poner generalmente al servicio de una lección moral; una pronunciada atención mayor en relación con los contenidos; un marcado gusto por largas listas de nombres, etc.), por otro lado, contribuyeron notablemente a transmitir y difundir en España materiales clásicos y patrísticos. Lo que no tardó en tener ricas consecuencias dentro de un cierto sector de la cultura española. Si prescindimos de la anónima versión del *De vita solitaria*, literariamente un tanto pobre, es exactamente en la mitad del siglo cuando el futuro arzobispo de Granada, además de uno de los grandes animadores de la Prerreforma española, Hernando de Talavera, traduce las *Invective contra medicum* para el señor de Oropesa, a saber, aquel Fernando Álvarez de Toledo para cuya consolación Santillana compone el *Bías contra fortuna*, obra que ha sido definida «una exposición tan rotunda y plena de la moral estoica»⁷, a la que no son ajenos ni Séneca ni el *De remediis* petrarquesco. No es casualidad que la traducción de esta última obra de Petrarca deba esperar, hasta comienzos del siglo siguiente, la diligencia de Francisco de Madrid, seguidor de Talavera, y hermano de aquel Alonso Fernández que, a su vez, había sido alumno del Arzobispo y traductor del *Enchiridion* de Erasmo.

7. R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957. La cita es de las pp. 217-18.

En conclusión, las obras latinas de Petrarca influyen y contribuyen a formar un ambiente cultural de fuertes vínculos personales e intelectuales, con el que de hecho coincide el «terreno donde brotarán actitudes religiosas, intelectuales, convergentes con el erasmismo»⁸. El poeta en vulgar se impondrá sólo a partir de la tercera década del siglo XVI, en un transformado contexto cultural; pero la extraordinariedad del acontecimiento será tal, que se puede afirmar tranquilamente que el petrarquismo del siglo XVI marca el nacimiento de una nueva lengua poética, con la que todo poeta español estará destinado a confrontarse ininterrumpidamente hasta nuestros días. Pero hasta que ese acontecimiento no se verifica, la presencia de Petrarca en la poesía *cancioneril* del siglo XV resulta circunscrita y no siempre evidente, aunque para nada inexistente. Le corresponde una vez más a Santillana el mérito de haber conducido un valiente, aunque poco conseguido, experimento con el que quiso renovar radicalmente las formas poéticas, introduciendo el más afortunado género métrico italiano: el soneto. En el arco de unos casi veinte años (1438-1455) el marqués compuso cuarenta y dos sonetos, en los que, por otra parte, el modelo petrarquesco influyó sólo superficialmente o –como ha escrito Lapesa– constituyó «una bella manera prestigiosa, una “fermosa cobertura” más, como antes las alegorías de los decires narrativos»⁹. Con la única excepción de Santillana, ha escrito el mismo Lapesa en un ensayo fundamental, «la influencia de Petrarca en la lírica es mucho más difícil de aquilatar. [...] sería aventurado afirmar que cualquier poeta castellano anterior a Boscán tuviese familiaridad con *Canzoniere* petrarquesco»¹⁰. Y sin embargo, Francisco Rico ha demostrado brillantemente que existe un Petrarca «a la *maniera* cancioneril», es decir, que especialmente en la generación del último cuarto del siglo y de comienzos del siguiente, tan bien representada en el *Cancionero General* de 1511, no faltaron poetas cuyas composiciones contenían huellas más o menos profundas de poesía petrarquesca. Pero, lo sorprendente es que no resultan inmediatamente evidentes, sino que se hallan como mimetizadas, porque los autores han sometido el original italiano a un proceso

8. Rico, *Cuatro palabras*, cit., p. 56.

9. Lapesa, *La obra literaria*, cit., p. 189.

10. R. Lapesa, *Poesía de cancionero y poesía italianizante* (1962), en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 145-71. Cito de la p. 148.

de reelaboración en los términos del código poético español del siglo XV. Núcleos de poesía petrarquesca se expresan así mediante el léxico, la sintaxis, la métrica y las figuras retóricas que caracterizan la poesía *cancioneril*. Ni adolece de la variedad de soluciones, como es fácil advertir cotejando una composición como *Al tiempo que en mí porfia* de Álvaro Gómez, en la que ningún lector de Petrarca reconocería el *Triumphus Cupidinis* si la rúbrica del *Cancionero de Gallardo* no le advirtiese de que se trata de «El Triumpho de Amor de Francisco Petrarca traducido por Álvaro Gómez de Guadalajara»; cotejándolo, decía, con una composición de Costana como *Tiene tanta fuerça amor*, donde el motivo petrarquesco se desenvuelve de tal manera que muestra a las claras la familiaridad que el poeta debió de tener con el *Canzoniere*. Entre los dos polos así ejemplificados los estudios inaugurados por Rico sabrán ciertamente «delimitar una considerable presencia de Petrarca en la poesía “a la castellana” de las generaciones próximas o contemporáneas a Boscán y a Garcilaso»¹¹.

Que a lo largo del siglo XV Boccaccio fuera más leído que Dante y Petrarca, nos lo confirma, por otra parte, el hecho de que la biblioteca del marqués estuviera tan bien abastecida de códices boccaccianos (*Fiammetta*, *Corbaccio*, *Filocolo*, *Philostrato*, *Teseide*), a los que es necesario añadir las traducciones castellanas de obras en italiano (*Ninfale d'Ameto*, hoy perdida) y en latín (*Genealogia deorum*, *De montibus*), además de la versión italiana de la *Vita Dantis*. De todos modos, es al erudito autor de las obras latinas a quien se le dedica mayor atención, con la consecuencia de que «in un primo momento diventa autorità morale e culturale al pari di tante altre autorità latine e medievali, compresi il Dante della *Commedia* e il Petrarca latino»¹². A comienzos del siglo se remonta la versión del *De casibus*, cuyos primeros ocho libros fueron traducidos con el título de *Caída de príncipes* por Pero López de Ayala, y que después fue continuada y terminada en 1422 por Alonso de Cartagena. Al *De*

11. F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, en AA.VV., *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-30. Cito de la p. 129.

12. J. Arce, *Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica*, en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 63-105. Cito de la p.64.

casibus, a mediados del siglo, se añadieron las versiones de la *Genealogia* y del *De montibus*, ambas presentes en la biblioteca del marqués, y sólo al final del siglo, en 1494, la del *De mulieribus*. «¿No fueron las obras latinas de Petrarca y Boccaccio –la trillada filosofía y la compilación semierudita– las que por primero ganaron admiración?», ha afirmado, de hecho, María Rosa Lida recurriendo a una interrogación retórica¹³. «Compilación semierudita»: ésta fue, en efecto, la dimensión que marcó más la primera fase de la relación de los escritores del siglo XV con Boccaccio. Una fase que se caracterizó, más que por una verdadera imitación, por citas frecuentes e individuales, que estaban dictadas a su vez por el prevalente interés por los aspectos doctrinarios y edificadores. Así, por poner nada más algún ejemplo general, al *De mulieribus* recurrieron constantemente los autores de la floreciente tradición literaria constituida por el debate sobre los defectos y sobre las virtudes de las mujeres, mientras una función análoga desarrolló el *Corbaccio* dentro de la complementaria tradición de literatura misógina. Y es significativo que de una obra como el *Filocolo* los literatos del siglo XV extrajeran aquellas trece *Questioni d'amore* que más se acomodan al gusto medieval, refiriéndose en particular a los franceses *jugements* de las cortes de amor. La imitación, cuando existió, comenzó con atenerse sobre todo al estilo, o mejor dicho, a aquel «virtuosismo retórico» que –como ha escrito Samonà– se presenta a los autores del siglo XV españoles «con la stessa opulenza delle opere latine e che li spinge con ogni probabilità a mettere l'italiano della *Fiammetta* sullo stesso piano di generica elevatezza stilistica del latino del *De claris mulieribus* o del *De casibus virorum illustrium*»¹⁴. Por lo demás, precisamente la *Fiammetta* estaría –según una prestigiosa, si bien envejecida, tradición crítica– en la base de un afortunado género literario, la llamada *novela sentimental*, que floreció en España en la segunda mitad del siglo XV con algunas prolongaciones hasta el siglo siguiente. Aunque desde hace tiempo ha sido contestado convincentemente dicho valor fundante, esta obra testimonia, de todos modos, una fase más madura respecto a Boccaccio. Traducida sólo en 1497, aunque abundantemente leída

13. M.R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950. Cito de la p.17.

14. C. Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960. Cito de las pp.78-79.

en las décadas anteriores, la *Fiammetta* representará la obra respecto a la cual los autores españoles ejercitaron una imitación que no se limitaba ya solamente al «virtuosismo retórico», sino que iba más allá, en dirección de una nueva concepción del narrar: baste pensar –por limitarme al ejemplo quizá más llamativo– en el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, que constituye de la obra italiana «una imaginosa continuazione»¹⁵.

En la biblioteca del marqués, un puesto destacado lo ocupan los clásicos, los cuales –aunque no faltaban copias en latín– estaban presentes mucho más a menudo en vulgarización italiana o castellana, ni estaban del todo ausentes las obras de humanistas italianos como Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti o Pier Candido Decembrio, también la mayoría de ellas en versión castellana, como testimonio directo de las relaciones de Santillana con el mundo humanista italiano, al que hicieron a menudo de mediadores intelectuales personajes como el obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, Nuño de Guzmán, Juan de Lucena. En esto la biblioteca del marqués es un espejo fiel, naturalmente en el más alto nivel, de las relaciones entre España y la cultura humanista italiana, en la misma medida en que «el quiero y no puedo» expresado en la carta a su hijo, mencionada al principio, ha sido elevado justamente a emblema del «drama del prehumanismo español», que ha sido definido como:

La tragicomedia de una *élite* de curiales y nobles deslumbrados por la cultura de moda en Italia, e incapaces de seguirla (o aun comprender de qué iba en realidad) por haberse criado a pecco de una tradición intelectual completamente distinta¹⁶.

En efecto, ya a partir del siglo XVI, un conspicuo número de clásicos recuperados por los humanistas italianos y algunas obras de los mismos humanistas circulaban en España, por obra de representantes más o menos altos de la nobleza y del clero además de curiales o burócratas. En relación a estas obras, o sea, de la nueva cultura humanista de procedencia italiana, los españoles mostraron una variedad

15. Ivi, p.75.

16. Rico, *Primera cuarentena*, cit., p. 33.

de aptitudes que Francisco Rico ha descrito sintéticamente en una media página que conviene reproducir por entero:

Muchos no advirtieron (o no les interesó asumir) que las novedades bibliográficas que entonces se difundían formaban sólo una parte de un vasto continente intelectual: y se limitaron a usarlas con impasible neutralidad, revolviéndolas indiferenciadamente con las autoridades medievales que seguían constituyendo la base y el horizonte de su mundo. Otros, en cambio, vieron muy bien que en las páginas de clásicos y humanistas afluía un ideal apuntado de frente contra el paradigma del saber generalmente aceptado: el paradigma escolástico (vale decir, especializado, técnico); y porque lo vieron muy bien, desdeñaron o atacaron tales páginas, aun si en algún caso no supieron evitar ciertos minúsculos contagios. Unos terceros, todavía –pero la enumeración habría de prolongarse–, reconocieron en los *studia humanitatis* un fermento creador e intentaron incorporárselo: por desgracia, cuando ya era tarde, porque llevaban irremediabiles vicios de formación y no eran capaces de entender plenamente la nueva cultura, ni de asimilarla sino en unos cuantos rasgos superficiales, copiados, además, con métodos e instrumentos caducos empezando por el imposible empeño de acercarse al estilo clásico mediante las recetas de la preceptiva medieval y dar maestra de erudición acumulando nombres antiguos o referencias mitológicas (pongamos por caso) espigados en los pobres repertorios de la edad oscura¹⁷.

La historia de las relaciones entre los intelectuales españoles y la cultura humanista italiana en los primeros tres cuartos del siglo está en su conjunto pendiente de ser escrita, aunque en estos últimos veinte años se han ido acumulando estudios específicos de gran calidad sobre particulares fenómenos, aspectos, autores y obras, que permiten desde ahora entrever algunas líneas generales a través de las cuales la historia deberá articularse necesariamente.

Los «irremediabiles vicios de formación» serán superados y, en consecuencia, también en España se estará en grado de entender plenamente y asimilar la nueva cultura humanista, sólo en las últimas dos décadas del siglo, cuando Antonio de Nebrija, después de una década

17. F. Rico, *Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la «Tragèdia de Caldesa»*, en *Homenaje a Horst Baader*, Frankfurt-Barcelona, Hogar del libro, 1984, pp. 15-27. Cito de las pp. 15-16.

pasada en Italia, hará suyo el programa educativo de Lorenzo Valla, y con las *Indroducciones latinae* (1481) y su magisterio en la Universidad de Salamanca comience a formar a las primeras generaciones de jóvenes estudiantes sobre los grandes maestros de las letras antiguas. Ni faltó el aporte directo de los humanistas italianos, algunos de los cuales, como Lucio Marineo Siculo y Pietro Martire d'Anghiera –por limitarnos a los casos más famosos– se trasladaron a Castilla, donde permanecieron el resto de su vida, empeñados en el magisterio de poesía latina y de elocuencia en Salamanca, el primero, y en la educación de la flor y nata de la nobleza en la misma corte real, el segundo.

Las consecuencias de susodicha profunda transformación cultural no se hicieron esperar, y resultan bien visibles ya en las décadas a caballo de los dos siglos, en la que suele definirse la época de los Reyes Católicos. La misma poesía de tipo *cancioneril* no fue exenta de un impulso de renovación debido a la creciente penetración de la cultura humanista, ya sea por los contactos con los autores clásicos, como por los mantenidos con los contemporáneos poetas renacentistas italianos. Ya se ha hablado de las infiltraciones de la poesía de Petrarca. Y es hora de señalar que en la segunda edición del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, publicada de nuevo en Valencia en 1514, hicieron su entrada géneros poéticos típicamente italianos y reproducidos en lengua italiana: algunos capítulos, entre los cuales uno famoso de Bembo, y los sonetos de Bertomeu Gentil; a su lado, se encuentran también las *coplas* castellanas de Boscán que imitan una muy conocida canción petrarquesca, o la sextina en dodecasílabos de *arte mayor* que Crespí de Valldaura escribió por la muerte de la reina Isabel. De Valencia a Nápoles el pasaje es breve. En la ciudad partenopea, se publica en 1517 la *Propalladia* di Torres Naharro. Entre las poesías que sirven de «antepasto» y «postpasto» a las comedias, encontramos bastantes que pertenecen a la tradición poética italiana: de nuevo capítulos y sonetos, pero también epístolas, una sátira y un retrato. Y, naturalmente, el teatro del mismo Torres Naharro está impregnado de las preocupaciones teóricas que en torno a dicho género se estaban elaborando en Italia, aunque luego no sea siempre fácil encontrar significativos puntos de contacto entre las comedias del español y las obras italianas. Así como en el teatro de Juan del Encina, especialmente en el posterior a las diez representaciones recogidas en

la edición de 1507, es posible percibir un progresivo acercamiento a las concepciones teatrales italianas, que no debe poco al conocimiento del drama pastoril italiano y a los contactos con los poetas que giraban en la órbita de Isabella D'Este (Tebaldeo, por ejemplo): conocimiento y contactos que fueron favorecidos sin duda por sus estancias romanas, iniciadas, respectivamente, en 1512 y en 1514. Pero, aparte la poesía y el teatro, también la renovación del clima cultural, por la asimilación de la cultura humanista, es más que evidente –por poner sólo algún ejemplo– en la adopción de técnicas y perspectivas de los humanistas italianos en el campo historiográfico por parte de Alonso de Palencia; en el uso sapiente de las fuentes petrarquescas en la obra maestra de la época, la *Celestina* de Fernando de Rojas; en la recepción de la geografía humanística; en las mismas traducciones del italiano, entre las que vio finalmente la luz, en 1496, la del *Decameron*, etc, etc.

3. Un feliz connubio: de la poesía «italianizante» de Boscán y Garcilaso a la «Agudeza y arte de ingenio» de Gracián

Poco menos de un siglo separa el juicio de Santillana en el *Prohemio e Carta*, donde el marqués expresaba su preferencia por la variedad métrica de los franceses respecto al más limitado repertorio métrico de los italianos, de la toma de posición de Boscán en la *Carta a la duquesa de Soma*, que el barcelonés antepuso al segundo libro de la edición póstuma (1543) de su poesía y de Garcilaso, y en la que desde el principio leemos:

Este segundo libro terná otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trobas d'esta arte assí han sido llamadas siempre. La manera d'éstas és más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de las otras¹⁸

donde con «otras» Boscán se refiere a las «coplas [...] hechas a la castellana» recogidas en el primer libro, cuyas formas métricas son emparentadas históricamente –como bien sabía el marqués– con las de la poesía francesa. Las formas métricas italianas se tomaban así la

18. *Obras poéticas di Juan Boscán*, eds. de M.de Riquer, A. Comas, J. Molas, Barcelona, CSIC, 1957. Cito de la p. 87.

revancha respecto al más severo juicio de Santillana, y más cuando la *Carta a la duquesa de Soma*, al defender esas formas e ilustrar su historia, pretendía de hecho justificar la revolucionaria renovación poética que el propio Boscán y Garcilaso estaban conduciendo desde la mitad de los años veinte, bajo el signo del código métrico y poético italiano («...por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia») y de un modelo poético determinado, el petrarquesco, naturalmente («Petrarcha fué el primero que en aquella provincia le [el endecasílabo] acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre»). Boscán, no sin razón, reivindicaba para sí la primacía de la renovación: «he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano»; y sin embargo, no es difícil reconocer que su poesía se mueve en «un'area di sperimentalismi a metà strada fra il nuovo e l'antico», y su petrarquismo «ammette [...] come presupposto culturale determinante, una sintesi della dialettica consumata dei canzonieristi quattrocenteschi e del rigore logico della tradizione catalane (con Ausias March all'apice)»¹⁹. En todo caso, es a un amigo de Boscán y su compañero de experimentación («si Garcilaso [...] alabándome muchas vezes este mi propósito y acabándomele de aprovar con su enxemplo...»); es, pues, al toledano Garcilaso de la Vega a quien le corresponde el enorme mérito de haber creado, especialmente con la más madura producción de la segunda estancia napolitana entre el año 1532 y 1536, la moderna lengua poética castellana, que coincide sustancialmente con la del petrarquismo renacentista italiano: una lengua que un prestigioso estudioso y editor del poeta ha definido de dos niveles, «étroitement apparentée, d'une part au langage normal de Tolède et du nord de l'Espagne et, d'autre part, à l'écriture classique latine et italienne»²⁰. Los modelos poéticos son conocidos: por un lado, Petrarca, en la versión restaurada por Bembo; por otro, en coincidencia con los abundantes contactos establecidos en el ambiente humanista de la corte virreinal, los contemporáneos poetas italianos: el mismo Bembo, Ariosto, y sobre todo Sannazaro y la *Arcadia*. Y a propósito de éste último, además de las

19. G. Caravaggi, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, en «Miscellanea di studi ispanici», XXIV (1971-73), pp.7-101. Cito de las pp. 92 y 100.

20. E. L. Rivers, *L'humanisme linguistique et poétique dans les lettres espagnoles du XVIe siècle*, en A. Redondo (ed.), *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, Vrin, 1979, pp. 169-76. Cito de la p. 171.

importantes relaciones intertextuales, es todavía más significativo señalar que del poeta napolitano, quizá más que de ningún otro, Garcilaso aprendió una lección que debía revelarse decisiva para el desarrollo de su poesía, la concerniente al sapiente uso y adaptación de las fuentes clásicas. Lo que, por otra parte, nos lleva a aludir a otra cuestión, la de los géneros neoclásicos, o sea, el esfuerzo que en Italia –y en Europa– los poetas estaban llevando a cabo «por conciliar la métrica y las formas existentes –desarrolladas en Italia durante los siglos XIV y XV, sobre todo por Petrarca y el petrarquismo– con los géneros poéticos grecolatinos [...] que el humanismo de finales del XV y del primer tercio del XVI había vuelto a sentir y a cultivar»²¹; en dicho esfuerzo Garcilaso participó con resultados excelentes, si se recuerda que, junto a los sonetos y a las canciones petrarquescas, su poesía se enriqueció pronto de géneros como la oda y la epístola horaciana, la elegía, la égloga, por limitarnos a los más significativos.

La ya mencionada edición de 1543, en la que la poesía de Boscán de los primeros tres libros venía impresa junto a la de Garcilaso del cuarto, desarrolló una función de primordial importancia, contribuyendo de modo decisivo a difundir e imponer la nueva poesía de tipo «italianizante». El proceso, puesto en marcha en los años veinte, puede decirse plenamente cumplido algún año después de la mitad del siglo: buen testimonio de ello es el *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impressas assi por ell arte española como por la toscana* de 1554. En efecto, con la poesía de Cetina y Acuña, dos poetas de formación italiana, y con la de Hurtado de Mendoza, Silvestre y Montemayor, mucho más comprometidos respecto a los primeros con la vieja tradición poética «a la castellana», el triunfo de la métrica italiana y de la nueva poética quedó asegurado. Desde este punto de vista, es verdaderamente emblemático el esfuerzo llevado a cabo en 1552 por Fernando de Hozes, que sometió su entera versión de los *Trionfi* petrarquistas a una puntual reelaboración, en homenaje a la nueva norma métrica que prescribía que «ninguno [verso] tenga acento en la última»; una norma que a la vez, justo en aquellos años, comenzaba a ser compartida por la casi totalidad de los poetas, aunque no todos la adoptaron con la severidad de Hozes y, un poco antes

21. C. Guillén, *Sátira e poética en Garcilaso (1972)*, en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48. Cito de la p. 21.

que ellos, por el Garcilaso maduro. Igualmente, a mediados del siglo, la constitución del nuevo sistema de los géneros métricos y poéticos se había completado sustancialmente: junto al soneto y a la canción petrarquistas, y a los géneros neoclásicos ya mencionados a propósito de Garcilaso, quizás cabría recordar al menos la octava, el capítulo en tercetos y la fábula mitológica en endecasílabos sueltos, inaugurados por Boscán, la epístola en tercetos por Hurtado de Mendoza, el madrigal por Cetina, etc. En cuanto a los poetas italianos que tuvieron una mayor influencia en esta segunda fase, además de los de mayor rango, un puesto destacado lo ocuparon el napolitano Tansillo y los poetas reunidos por Ludovico Domenichi en las antológicas *Rime diverse* de 1545. Con este último episodio se inaugura, de hecho, la influencia de aquel llamado «petrarchismo mediato», que iba a desarrollar un papel de primordial importancia en relación con la poesía española de las dos décadas siguientes, los años 60-80, a través de las primeras dos recopilaciones de las *Rime diverse*, los *Fiori* y los primeros dos tomos de las *Rime scelte*.

A una iniciativa de Garcilaso y al sapiente trabajo de Boscán se debe lo que quizás no sin razón ha sido considerado «el mejor libro de prosa escrito en España durante el reinado de Carlos V», (Menéndez Pelayo), es decir, la traducción del *Cortegiano* di Castiglione, que Boscán terminó en 1533 y que fue publicada el año siguiente. Realizado según una concepción totalmente moderna de la traducción («Yo no terné fin en la traducción deste libro a ser tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra, antes, si alguna cosa en él se ofreciere, que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal, no dexaré de mudarla o de callarla», promete Boscán en la dedicatoria a Gerónima Palova de Almagar)²², el *Cortesano* tuvo una repercusión enorme, dando así una aportación decisiva a la difusión de algunos temas e ideas de la cultura renacentista italiana. Si bien, como diálogo, no haya ejercido una gran influencia en las numerosas obras españolas pertenecientes al mismo género, excepto en el *Scholástico* di Villalón, su aportación, en cambio, ha sido decisiva por lo que respecta a la difusión de la concepción neoplatónica del amor. A este respecto, quizás valga la pena recordar brevemente que otra obra fundamental, los *Asolani* de Bembo, fue traducida únicamente en 1551;

22. B. Castiglione, *El Cortesano*, traducción de J. Boscán, Madrid, CSIC, 1942, p. 6.

a ella seguirán en la segunda mitad del siglo hasta tres versiones de los *Dialoghi d'amore* del judío español León Hebreo. Se debe decir, de todos modos, que el diálogo o el tratado de amor no tuvo muchos imitadores entre los españoles, si prescindimos de los pocos casos señalados por Menéndez Pelayo, entre los que se encuentra el titulado *Dórida*, que apareció en Valladolid en 1593. Volviendo a la traducción de Boscán, su importancia mayor consiste en el hecho de que la misma constituye un ejemplo admirable de prosa renacentista; una prosa que si, por un lado, se define en contraste con la prosa artística y latinizante del siglo anterior, como ha subrayado Morreale:

Una prosa que ya no quiere ser latina, sino fluir por sus propios cauces en estrecha relación con la lengua hablada. [...] no es menos significativo el esfuerzo de Boscán por respetar el genio de la lengua y reinstaurarla en su pureza, después de la irrupción de los latinismo y pseudolatinismos— del período anterior²³.

por otro lado, sigue un preciso ideal estético, que ya Garcilaso había señalado sintéticamente:

[Boscán] guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afectación sin dar consigo en ninguna sequedad (A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogavar).

Este último juicio permite también colocar fácilmente la traducción de Boscán en el cuadro de la reflexión española del siglo XVI sobre la propia lengua y literatura, una reflexión que, por otra parte, se empeña en «condurre sulla realta locale una verifica di alcuni principi della dottrina extra-spagnola»²⁴, es decir, de la doctrina lingüístico-literaria italiana. A lo largo del siglo XVI, en efecto, entre los literatos españoles se fueron alternando las dos líneas que se habían formado en Italia a propósito de la *questione della lingua*, la constituida por la «concezione formalistica, aulica, retorica del Bembo»

23. M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 1959. Cito de la p. 279.

24. L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Turín, Stampatori, 1979. Cito de la p. 125.

y la del «realismo lingüístico del Castiglione»²⁵. Si el rechazo de la *afección* y la importancia concedida al *uso* en el *Diálogo de la lengua*, que Juan de Valdés escribió en Nápoles en 1535, juntan la posición valdesiana a la de Castiglione (y de Boscán y Garcilaso, en España), las posiciones bembianas parecen resultar mucho más asimiladas en la reflexión española del más tardío siglo XVI, en Herrera o Medina por ejemplo, con un cambio de ruta, a mediados del siglo, constituido por el *Discurso sobre la lengua castellana* (1546) de Ambrosio de Morales, donde «l'assunzione delle posizioni bembiane è tutt'altro che completa [...] e viene continuamente temperata da riserve e precisazioni che mantengono i criteri della lingua d'arte molto più ancorati al terreno dell'uso di quanto non avvenisse nel Bembo».²⁶

A unos treinta años de distancia de la primera divulgación y éxito en Italia del *Furioso* data la difusión en España del «canon de Ferrara», como Antonio Prieto ha llamado el modelo épico-narrativo deducible de los poemas de Boiardo y de Ariosto. En efecto, si se prescindie de la versión del *Morgante* que se remonta a los años 1533-35, es en torno a la mitad del siglo cuando se concentran tanto las traducciones del *Furioso* –la afortunadísima de Gerónimo de Urrea (1549) y la menos conocida de Hernando de Alcocer (1550)– como la traducción del *Innamorato* de Francisco Garrido de Villena (1555). Vale la pena notar que en España el poema de Boiardo gozó de una notable fortuna, que por algún tiempo tendió incluso a oscurecer la del *Furioso*, cuando en Italia, superado desde 1520 por la fama de la obra maestra ariostesca, disfruta de alguna popularidad sólo en áreas culturalmente provinciales. Esto se explica si se tiene en cuenta el particular tipo de lectura que, por un lado, tendía a considerar el segundo *Orlando* como una simple continuación del primero, y, por otro lado, veía en los dos poemas, tomados en su conjunto, la representación de un homogéneo conjunto de sucesos heroicos. Todo eso se puede constatar con mayor evidencia, respecto a las traducciones, en aquellas obras que deben considerarse continuaciones de los poemas italianos, como, por ejemplo, *La segunda parte de Orlando* (1555) de Nicolás Espinosa, o el *Verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* (1555) del mismo Garrido de Villena.

25. Ivi, pp. 121-22.

26. Ivi, p. 175.

Aun siguiendo más que de cerca los poemas caballerescos italianos, de los que toman personajes, episodios, situaciones y técnicas narrativas, las tramas de estas continuaciones resultan subordinadas a un gran diseño de gestas heroicas, donde la dimensión épica se concreta luego en el doble propósito nacional y genealógico. Dicha tradición, inaugurada por Espinosa y Garrido de Villena, que podríamos definir sintéticamente como una epopeya de importación italiana construida en torno a un personaje de la local mitología nacional (por ej., Bernardo del Carpio), alcanza su pleno cumplimiento en autores del Renacimiento tardío o incluso del siglo siguiente, como Agustín Alonso o Balbuena, cuyas obras marcan también una mayor originalidad en comparación con los modelos italianos. Y entre los modelos, además de los dos *Orlando*, es necesario incluir las llamadas *giunte*; así Espinosa conoció y utilizó el *Innamoramento di Orlando* de Niccolò degli Agostini, Garrido de Villena y Barahona de Soto la *Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantino, etc. Pero el verdadero florecimiento del género se tuvo en España con un grupo de obras en que se fusionaron «motivi ariosteschi da un lato, [y] i grandi temi nazionali dall'altro (le nuove conquiste, europee e transoceaniche, la guerra contro i Turchi, la Controriforma)»²⁷. Los autores de estas obras, por más que tendieran a «assumere un atteggiamento antiariostesco, e a difendere una posizione di “veracità”, contrapposta in assoluto ai poemi “fittizi”, en homenaje a los nuevos ideales estéticos del aristotelismo ya imperante, sin embargo, «non seppero resistere al fascino poetico» de los poemas caballerescos italianos, de los que extraían si no «prestiti vistosi», sí por lo menos «noduli stilistici che sono non meno evidenti»²⁸. Se trata de un numeroso grupo de obras que ocupa toda la segunda mitad del siglo: desde *La Carolea* (1560) de Sempere hasta *La Dragontea* (1598) de Lope de Vega, pasando por *La Araucana* (1569-89) de Ercilla, que está considerada la obra maestra de la serie.

La *Arcadia* de Sannazaro, que con todo había desempeñado una importante función en la renovación de la poesía –como ya he indicado a propósito de Garcilaso–, y que pronto fue considerada una auténtica obra maestra del género pastoril, circuló durante mucho

27. G. Caravaggi, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa, 1974. Cito de la p. 135.

28. Ivi, p. 164.

tiempo en España en la lengua original, antes de recibir bien cuatro traducciones, pero de las que sólo una conoció la imprenta, la publicada en Toledo en 1547. Aun constituyendo el modelo de la novela pastoril que se desarrolló en España en la segunda mitad del siglo, sin embargo, sólo pocos elementos marginales acomunan la obra italiana a las dos primeras novelas españolas que fundaron el género, la *Diana* (1559) de Montemayor y la *Diana enamorada* (1564) de Gil Polo. La influencia de la *Arcadía* en la novela pastoril española estaba destinada, de todo modos, a aumentar notablemente en la parte final del siglo, a partir de *El Pastor de Filida* (1582) de Luis Gálvez de Montalvo, como veremos mejor a continuación.

Con la publicación en Italia de las *Lettere dell'Aretino* de 1538 comenzó a estar en boga el género epistolar, las llamadas «lettere volgari». La extraordinaria fortuna de la recopilación de Aretino tuvo una inmediata repercusión en España, donde las «popularísimas *Epístolas familiares* (1539-1541) de Guevara, si por un lado surgen al arrimo de la primera entrega del Aretino, por otra parte se traducen pronto al toscano y contribuyen a reorientar el caudal originario de las *lettere volgari*»²⁹. En 1551, a pocos meses del original italiano, el editor Marcolini publicaba la anónima traducción española de *La zucca* de Doni, que, además de su más significativa importancia para la tradición apotegmática y la emblemática, tiene un cierto relieve para el mismo género epistolar a causa de las cartas que se incluyen en ella. La fortuna del género, en torno a la mitad del siglo, adquiere en España un valor particular, si se considera que de los mismos años es la composición de aquella auténtica obra maestra de la narrativa europea renacentista que es el *Lazarillo de Tormes*, un relato pseudo-autobiográfico bajo forma epistolar. Menor fortuna tuvo, en cambio, la novela corta, con la excepción de pocos casos entre los que cabe destacar al menos *El Patrañuelo* (1567) de Timoneda, que Menéndez Pelayo consideró «la primera colección española de novelas escritas a imitación de las de Italia»³⁰, y que, de todos modos, tuvo el mérito de introducir un género nuevo destinado a alcanzar el máximo triunfo en el

29. F. Rico, *Introducción a Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987. Cito de la p. 69.

30. M. Pelayo, *Orígenes de la novela* («Edición nacional de las obras completas de M. Pelayo»), Santander, CSIC, 1943, III. Cito de la p. 75.

siglo siguiente. Siempre en ámbito narrativo vale la pena recordar la traducción –o mejor, la reelaboración– del *Baldús* di Teofilo Folengo, obra que en España, como en el resto de Europa, debió de leerse mucho, sobre todo entre los estudiantes de latín. La anónima reelaboración española, efectuada en la redacción *Toscolana* de 1521, se publicó en Sevilla en 1542, y es interesante por más de un motivo. En primer lugar, el reelaborador parece cumplir un camino inverso del de Folengo, porque –como escribe Blecua– «el italiano parte de un esquema tópico de los libros de caballerías, y de la épica en general, para escribir una obra paródica. Su adaptador reconstruye este arquetipo heroico eliminando lo paródico y añadiendo de su cosecha descripciones y situaciones habituales en los libros de caballerías»³¹. En segundo lugar, allí se encuentran intercaladas dos biografías, la de Falchetto y la de Cingar, con ésta última que puede considerarse cercana en más de un rasgo al *Lazarillo*, y más teniendo en cuenta que la obra es doce años anterior a la primera edición conocida de la obra maestra de la novela picaresca.

Una función no desdeñable en la formación del teatro español debió de desarrollar la llegada a España de las compañías italianas, cuya presencia, documentada desde 1538, se hizo mucho más consistente y organizada entre 1574 y 1587, cuando en Madrid y en Valencia actuaron las compañías del célebre Alberto Naselli, dicho Ganassa, y de Stefanello Bottarga. La presencia de dichas compañías ejerció una doble influencia: si por un lado, a través de su repertorio muy variado (tragedias, tragicomedias, representaciones pastoriles, *commedia dell'arte*), las mismas contribuyeron a la formación de los géneros teatrales españoles, por otro lado, dieron una decisiva aportación a la dimensión espectacular del teatro, a través de la introducción de las máquinas teatrales y el desarrollo de la escenografía en el teatro de corte. Además de eso, las traducciones –a mediados del siglo– de *La Ramnusia* de Schioppi e *Il Sergio* de Fenarolo atestiguan el interés por la comedia italiana, a la que imita también el autor que quizás más que ningún otro contribuyó a formar el nuevo teatro español: el sevillano Lope de Rueda, que en al menos dos de las cuatro comedias conservadas

31. A. Blecua, *Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del «Baldús» (Sevilla, 1542)*, en «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXXV (1971-1972), pp. 147-239. Cito de la p. 155.

–*Los engañados* y *Medora*– sigue de cerca modelos italianos, y que incluso en sus más originales *pasos* debió de recurrir a ciertas situaciones dramáticas típicas de la *commedia dell'arte*. Más recientemente, en la *Comedia de Sepúlveda*, y en las *Tres comedias* de Timoneda, ha sido reconocido el intento de adaptar la comedia erudita italiana; así como el intento de resucitar la tragedia antigua, en las adaptaciones de Pérez de Oliva por ejemplo, fue inspirado probablemente en el que había realizado Trissino en Italia.

Es algo más que sabido que las dos últimas décadas del siglo XVI marcaron una profunda transformación del gusto literario, que implicó a la casi totalidad de los géneros. Desde el punto de vista teórico, de todos modos, el panorama español siguió presentando el gran vacío que se había abierto a partir de la publicación, en 1496, de *El arte de poesía castellana* de Juan del Encina. Muy diversamente sucedía en Italia, donde, como se sabe, el afirmarse del aristotelismo, tras la divulgación de la *Poética*, había producido, a partir del comentario de Robortello de 1548, un abundante florecimiento de tratados teóricos. Naturalmente, a pesar de la ausencia de tratados, la reflexión estética italiana no era desconocida completamente en España, como atestiguan los prólogos a las diversas obras, los discursos en defensa de la poesía, los comentarios a la poesía de los grandes autores y, por último, los particulares pasajes de obras literarias que tratan más o menos explícitamente de cuestiones estéticas. El primer tratado completo se tiene, sin embargo, únicamente en 1596, año en que vio la luz la *Filosofía antigua poética* del médico de Valladolid Alonso López Pinciano. Antes de ello había habido, en verdad, dos tratados: el *Arte poética en romance castellano* (1580) de Miguel Sánchez de Lima, y el *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo. Pero se trataba, después de todo, de modestos manuales de versificación, que se limitaban a divulgar los preceptos métricos de Antonio da Tempo, al que el *Arte* de Sánchez de Lima añadía algunas ideas extraídas de las *Genealogie deorum* boccaccianas, conocidas a través de la traducción italiana de Giuseppe Betussi. *La Filosofía antigua poética* de Pinciano, considerada con todo derecho el mayor aporte teórico español, viene a colmar por tanto un vacío durado un siglo. Aun no exenta de motivos originales, la obra es, de todos modos, una vasta síntesis de las ideas aristotélicas que se habían

ido elaborando en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. Aunque cita sólo a Vida y a Scaligero, Pinciano da prueba de haber leído con atención y profundidad a Robortello, Castelvetro, Minturno, Fracastoro y, en modo particular, los *Discorsi del poema eroico* de Tasso, con el que coincide casi totalmente sobre los preceptos del género épico. De absoluta falta de originalidad se ha hablado, en cambio, a propósito del mayor continuador de Pinciano por lo que respecta a la teoría literaria aristotélica, es decir, Francisco Cascales. Sus *Tablas poéticas*, que fueron publicadas únicamente en 1617, aunque fueron terminadas más de diez años antes, han sido definidas por su mayor estudioso como un «plagio literal» de tres tratados poéticos italianos, entre los que habían alcanzado más amplia difusión: el comentario de Robortello a la *Poética* aristotélica, la redacción italiana *L'arte poetica* de Minturno, y los *Discorsi dell'arte poetica* de Tasso. Por lo demás, la utilización de redacciones superadas a propósito de las últimas dos obras mencionadas, confirmaría el juicio de «catedrático provinciano» dada a Cascales, lo que no impidió, a pesar de ello, que su tratado se convirtiera en la poética de mayor influencia y difusión a partir de la mitad del siglo. A esta fecha se remonta la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, obra que había conocido una doble redacción, en los años 1642 y 1648, y que se debe considerar la mayor teoría y antología del conceptismo. Se ha discutido mucho, desde su primera redacción, de las influencias que había ejercido en la obra de Gracián el primer tratado teórico italiano de tipo sistemático sobre la poesía conceptista, el *Delle acutezze* de Matteo Pellegrini, aparecido apenas tres años antes que el español, en 1639. Se ha observado justamente que dicha cuestión a menudo ha hecho olvidar

la verdadera dimensión absoluta de las obras de los dos escritores y la relativa de la importancia que ambas obras tienen dentro del ámbito singular de las respectivas literaturas en cada nación y, en fin, en el proceso de desenvolvimiento total de la modalidad conceptista literario-barroca³².

En todo caso, el cotejo sistemático operado por García Berrio ha confirmado sustancialmente el juicio expresado en su día por Benedetto Croce, para quien «alcune somiglianza si riscontrano qua

32. A. García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC, 1968. Cito de la p. 55.

e là nella parte oterica del suo [de Gracián] lavoro col libro del Pellegrini. Ma, per conto nostro, preferiamo credere che si trattasse d'incontro fortuito».

La *Agudeza* de Gracián se coloca al final de un periodo espléndido para la poesía española, cuando ésta ya había dado sus mejores frutos, y su prestigio había invertido de hecho la dirección de influencia entre poesía española e italiana, respecto a los tiempos de Boscán y Garcilaso. Dicho esto, y aunque Petrarca y los renacentistas continuaran ejerciendo su influencia también en las siguientes generaciones, va dicho, de todos modos, que el nuevo gusto poético inducía a los españoles a mostrar una mayor marcada preferencia «por aquellos italianos que más exhibían la afectación, como Tansillo, Torquato Tasso, algunos de los poetas presentes en *Rime scelte I* y *Rime scelte II* y los quatrocentistas Tebaldeo y Aquilano»³³. De los contemporáneos, Torquato Tasso es ciertamente el poeta que goza de mayor prestigio. A su poesía se acercaron en modo particular poetas como Francisco de la Torre y Francisco de Medrano; es más, para éste último constituye –como ha notado Dámaso Alonso– el poeta seguido con mayor fidelidad, después de Horacio. El mismo Góngora, buen conocedor de la literatura italiana, en una fase inicial correspondiente a los años 1582-85, cuando usó la poesía italiana como «falsilla para sus propios ejercicios escolares»³⁴, compuso un grupo de sonetos directamente imitados de los de Tasso. En la producción más madura, donde –como sostiene el mismo Alonso– «aquí y allá se entreabrñ breves espacios en los que se entrevé un modelo italiano»³⁵, las relaciones se hacen más mediatas; y, sin embargo, huellas de la poesía de Tasso no faltan ni siquiera en las composiciones mayores, el *Polifemo* y las *Soledades*. Sobre la presencia del otro gran poeta italiano, Marino, Juan Manuel Rozas, que ha dedicado algunos estudios al problema, ha observado recientemente que «los resultados [...] no son demasiado llamativos en cuanto a la cantidad» y que sólo «tres o cuatro autores (a parte del espinoso problema *Marino-Góngora*) presentan una

33. J.G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960. Cito de la p. 308.

34. D. Alonso, *Notas sobre el italianismo de Góngora*, en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Gredos, 1982, pp. 331-98. Cito de la p. 397.

35. Ivi, p. 398.

suficiente afinidad con el napolitano»³⁶. Entre estos «tres o cuatro autores», están ciertamente los poetas Villamediana y Soto de Rojas, a los que el mismo Rozas ha dedicado otros tantos estudios entre los mencionados antes. En referencia, luego, al «espinoso» problema de las relaciones entre Góngora y Marino, se alude al hecho de que, notadas pronto las relaciones entre los dos poetas, y eso desde la época del comentario de Salcedo Coronel, la dificultad ha consistido en establecer la dirección de la imitación. Sólo recientemente, Antonio Vilanova, en un estudio fundamental sobre las fuentes del *Polifemo*, se ha pronunciado a favor de la imitación por parte del cordobés respecto al napolitano. Diverso es el caso de las relaciones entre Marino y Lope de Vega, a propósito de las cuales las deudas contraídas por el primero han permitido a Dámaso Alonso dar a un estudio suyo sobre el argumento el título de *Lope despojado por Marino*, que sugestivamente sella cuanto ya se decía sobre la inversión sucedida en la dirección de la influencia.

El prestigio de Tasso, ya grande en la lírica, no sufre parangón en el género épico. El modelo ariostesco había dominado en España casi incontrastado hasta 1590 aproximadamente; luego, a partir de la última década del siglo, las doctrinas y el modelo tassianos comenzaron a difundirse, y consiguen imponerse completamente en pleno siglo XVII. Dicho proceso se pone en marcha con la traducción de Juan de Sedeño de la *Gerusalemme liberata*, que vio la luz en 1587, y a la que siguieron más tarde otras dos traducciones: la de Cairasco, a distancia de pocos años, que permaneció inédita, y la de Sarmiento de Mendoza, que fue publicada en 1649. Quizás, incluso más que los propios traductores, quien desarrolló un papel decisivo fue Cristóbal de Mesa, que en una juvenil estancia romana había tenido ocasión de frecuentar directamente a Tasso; eso sucedía, a finales de los años ochenta y principios de los noventa, en un período en que en Roma alrededor de Tasso se había reunido un poblado número de admiradores españoles, entre los cuales Cascales, Virués, Baltasar de Escobar, López de Aguirre y otros. El encuentro con Tasso estaba destinado a resultar determinante acerca de la evolución poética de Mesa, para quien Tasso constituyó el «singular oráculo de la épica

36. J.M. Rozas, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978. Cito de la p. 71.

poesía», como él mismo escribió en el prólogo de la *Restauración de España*. Por todo ello, Mesa «si rivela subito come il più acceso divulgatore della poetica tassiana»³⁷ ya sea por lo que atañe a las doctrinas sobre el poema heroico, como por lo que concierne a la constitución de una epopeya nacional al arrimo de la *Liberata*. Mesa fija las características temáticas y formales de la nueva épica erudita en tres poemas, el primero de los cuales –dividido, como la *Liberata*, en veinte cantos– trata un tema típico de la *Reconquista*, como indica el propio título: *Las Navas de Tolosa* (1594); el segundo, la ya mencionada *Restauración de España* (1607), reelabora materiales tassescos provenientes tanto de la *Liberata* como de la *Conquistata*; el tercero, por último, *El patrón de España* (1612), que se compone de únicamente seis cantos. Además de Mesa, el intento de constitución de un poema heroico hispánico fue llevado adelante por una entera generación de poetas que incluía a Juan de la Cueva, el mismo Alonso López Pinciano, Cristóbal de Figueroa y, naturalmente, a Lope de Vega. Este último, que en los años juveniles había intentado ya la materia ariostesca con *Hermosura de Angelica* (1602), es también el autor de aquella *Jerusalén conquistada* (1609), que puede considerarse la imitación más importante del modelo tassiano. Dicha imitación de la *Gerusalemme* de la que Lope utiliza ambas versiones, es evidente en el número de los veinticuatro cantos, en la idea central del poema –el tema de las Cruzadas–, en la forma métrica, en la repetición de episodios y situaciones, y hasta en el título; y sin embargo, los dos poemas, aun prescindiendo de la disparidad de los resultados, revelan significativos contrastes en cuestiones fundamentales para la estética de la época, como para la concepción de la unidad estructural del poema, o la actitud hacia la historicidad del argumento tratado.

A propósito de *El pastor de Fílida*, ya se ha aludido a la nueva etapa de la novela pastoril española en las últimas dos décadas del siglo XVI y en las primeras del siguiente; una etapa que, por lo que respecta a los modelos, estuvo marcada por la creciente importancia asumida por la *Arcadia* de Sannazaro que se convirtió, junto con la *Diana* di Montemayor, en el indiscutible modelo seguido por los autores españoles del período. Sin embargo, es necesario precisar que son escasas las relaciones con la obra italiana en la *Galatea* (1585)

37. Caravaggi, *Studi sull'epica ispanica*, cit., p. 238.

de Cervantes, que se coloca, por tanto, en una línea de perfecta continuidad con la tradición nacional; mientras que la *Arcadia* (1598) de Lope, al utilizar diversos elementos de la homónima obra italiana, los combina, a menudo originalmente, con los que toma de la tradición española inmediatamente anterior. De todos modos, es a comienzos del siglo XVII, con las *Tragedias de amor* (1607) de Arze Solórzano y, sobre todo, con *El Siglo de Oro* (1608) de Bernardo de Balbuena, cuando el modelo sannazariano triunfa sobre el nacional, lo que, por otra parte, significa que la vena «lírica» mucho más característica del mundo arcádico sannazariano, alcanza el predominio sobre la «narrativa» o «novelística» de la tradición local, que a lo largo del medio siglo que separa la *Diana* de Montemayor de la *Arcadia* de Lope había ido consumiendo las propias posibilidades. Por lo demás, Sannazaro no fue el único italiano al que se imitó, si se considera la inmensa fortuna crítica y editorial que le sonrió a la *Aminta* del Tasso, en la traducción de Juan de Jáuregui, y que ciertamente estuvo favorecida por el gran valor de la traducción misma, de la que ya en el *Quijote* se afirmaba que «felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original» (II, 52).

Grande fue también la deuda que la prosa narrativa y el teatro del siglo XVII contrajeron respecto a las recopilaciones de novelas cortas italianas. La gran novelística española tiene un año de nacimiento: 1613, año en que vieron la luz las *Novelas ejemplares* de Cervantes, quien en el prólogo de la recopilación reivindicaba para sí la primacía del género:

Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas.

Y, en efecto, antes de Cervantes encontramos traducciones del italiano o intentos aislados de imitación del modelo italiano. Para las primeras, si excluimos el *Decameron* que circulaba en castellano desde finales del siglo XV, es en los años ochenta del siglo siguiente cuando se habían concentrado las traducciones de algunas importantes recopilaciones italianas: en 1583 vieron la luz las *Piacevoli Notti* de Straparola con el título de *Primera parte del honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*; en 1589 una selección del

Novelliere de Bandello fue traducida en español, a través del francés, y apareció como *Historias trágicas ejemplares*; y el año siguiente Luis Gaytán de Vozmediano publicó una *Primera parte de las cien novelas* de Gianbattista Giraldi Cinthio. Por lo que concierne a los intentos de imitación, los tales habían resultado más bien aislados y parciales: junto al ya mencionado *Patrañuelo* de Timoneda, se deberían citar al menos los relatos en verso del Licenciado Tamariz e, inmediatamente antes de Cervantes, las *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Es-lava. Ni se pueden omitir aquellos casos de obras de mayor alcance, en las que los autores intercalan novelas cortas: a veces nos encontramos ante auténticas obras maestras del género, como resulta para las nove-las cortas insertadas por Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, o por el mismo Cervantes en la primera parte del *Quijote*.

Las *Novelas ejemplares* estuvieron, pues, en el origen de un fe-nómeno de auténtica explosión editorial del género novelístico, que duró casi inalterato desde los años veinte hasta finales del siglo. En las numerosas recopilaciones que se sucedieron, junto al modelo cervan-tino, continuó operando la imitación de las recopilaciones italianas, bien por el recurso del marco, cuyo uso estaba ausente en cambio en la obra de Cervantes, bien por la reproducción de específicas nove-las cortas. El mismo Lope de Vega, que aun juzgando el género «más usado de italianos y franceses que de españoles», y que se retenía poco inclinado a él («Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento»), fue inducido a practicarlo bajo la insistente solicitud de Marta de Nevares, *alias* Marcia Leonarda, para la que escribió cuatro novelas cortas. Y porque estaba convencido de que las recopilaciones de novelas cortas eran sólo «libros de grande entretenimiento» y que, para resultar «ejemplares», deberían ser escritas por «hombres cientifi-cos», en la introducción a su segunda novela corta enunció el principio que le había inspirado en la composición:

Ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de ver-sos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan grave el es-tilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le rimitan al polvo los que entienden.

Por otra parte, las dificultades de componer novelas cortas, para él, que no se había dedicado al género, habrían debido de ser fácilmente superables «habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias». La conexión entre los dos géneros, teatral y novelístico, es importante por muchas razones, cuyo tratamiento nos apartaría demasiado del objetivo de estas páginas; pero es el caso de recordar rápidamente que Lope extrajo los argumentos de numerosas comedias suyas de novelas cortas italianas, en particular de las de tres autores: Boccaccio, Bandello e Giraldi Cinthio, y que en general los autores italianos de novelas cortas desarrollaron una función no irrelevante a la hora de suministrar *argumentos* a la comedia española del Siglo de Oro.

4. Un dialogo en la periferia: del melodrama de Metastasio al «momento» dannunziano

Con la llegada de Isabel de Farnesio, y del nutrido grupo de parmesanos que la había seguido a la corte madrileña, el teatro italiano –y la ópera sobre todo– adquirieron un espacio cada vez mayor, que contribuyó a favorecer la fortuna del melodrama de Pietro Metastasio, a partir de los años treinta del siglo. Ni a dicha fortuna es ajeno el hecho de que para representar los melodramas en los jardines del *Buen Retiro* hubiera sido llamado el más célebre tenor de la época, Carlo Broschi, dicho el Farinello. Representaciones y traducciones, de todos modos, no se limitaron al periodo de la susodicha Farnesio; es más, la fortuna de Metastasio, que duró setenta años aproximadamente, alcanzó su máximo esplendor en la segunda mitad del siglo, más precisamente en los años que van de 1750 a 1769. Numerosas fueron las traducciones, algunas de las cuales –a menudo acompañadas del texto italiano– fueron impresas más de una vez. alguna de ellas mereció la atención de más de un autor: ése fue el caso de *L'isola disabitata* traducida nada menos que por Jovellanos, Ramón de la Cruz e F. Sánchez Barbero. A dicha fortuna no faltó el Metastasio lírico, especialmente el autor de célebres *canzonette*, como *La libertà* y *La partenza*, que conocieron traducciones e imitaciones por parte de los mejores poetas españoles, entre ellos Meléndez, Cienfuegos y Arriaza. Al mismo Metastasio, que la había utilizado en las *canzonette* y en las arias de los melodramas, debe su difusión un tipo de estrofa que, conocida con el nombre de *octavilla italiana*, fue usada abundantemente por los poetas románticos españoles.

El neoclasicismo conoció pronto su teorización con la *Poética* de Ignacio de Luzán, que se publicó en 1737 y ejerció una influencia decisiva en los poetas neoclásicos españoles. Luzán, que había vivido durante mucho tiempo en Italia, donde, por otra parte, había compuesto el primer borrador de la *Poética*, aquellos seis *Ragionamenti sulla poesia* escritos en italiano que leyó públicamente en Palermo en 1728; Luzán –decía– da prueba en su *Poética* de conocer bien la tradística italiana, a la que se refiere a menudo, mencionando ya sea a los más antiguos comentaristas de la *Poética* aristotélica, como a los autores contemporáneos suyos, entre ellos, Orsi, el conde Monsignani, Gravina y, sobre todo, el *Della perfetta poesia* de Muratori. Parece cierto, de todos modos, que la influencia italiana haya sido sobrealvalorada indebidamente, en desventaja de las fuentes clásicas, y que se deba retener que:

Luzán adoptó teorías poéticas sin prestar atención ninguna a la nacionalidad de sus fuentes, porque, en cuanto legislador poético, su primera lealtad era –por fuerza tenía que ser– a la tradición occidental. Si después de Aristóteles y los demás antiguos Luzán iba con mayor frecuencia a los italianos, esto se debía tan sólo al hecho de que en Italia, más que en cualquier otro país moderno, había habido una fuerte tradición de comentarios sobre la *Poética* de Aristóteles³⁸.

Con el reinado de Carlos III, a partir de 1759, los contactos con la ilustración italiana, milanesa y napolitana, se hacen más significativos, sobre todo en el ámbito económico-jurídico. Desde 1774, año en que se publicó la traducción del famoso tratado de Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, hasta el final de los años ochenta, se tradujeron diversas obras de los ilustrados italianos, entre ellas las de Filangieri, Genovesi y Galiani. Es obvio, de todos modos, que estas versiones atestiguan un interés tardío, y que casi todas las obras traducidas debieron de circular y ser conocidas en los ambientes reformistas españoles en la lengua original. Según nos testimonia Jovellanos en sus *Diarios*, en ámbito religioso, una cierta repercusión debieron de tener las obras del teólogo Pietro Tamburini; mientras, a juzgar por el número de traducciones y ediciones, una notable difusión tuvieron las

38. R. P. Sebold, *Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: Sus orígenes y su naturaleza*, en *El rapto de la mente*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, pp. 57-97. Cito de la p. 89.

obras de Muratori de contenido religioso y moral, como *La devoción arreglada del cristiano* o *La Filosofía moral*.

A los años setenta pertenece también un episodio de historia cultural hecho famoso por un relato que hizo de él Leandro F. de Moratín en la biografía de su padre, Nicolás. Inmediatamente después de la caída del conde de Aranda, en 1772, un grupo de intelectuales españoles, entre ellos el propio Nicolás, los poetas Iriarte y Cadalso, y numerosos otros, comenzaron a reunirse en la «Fonda de San Sebastián», en la madrileña calle que llevaba el mismo nombre. En la «tertulia», en que se discutía de diversos temas de política cultural, y mucho de teatro, participaron también algunos eruditos italianos residentes en la capital. Éstos, entre los que se encontraban Pietro Napoli Signorelli y Giambattista Conti, que desarrollaron un apreciable papel de mediación entre las literaturas de los dos países, sacaron en las conversaciones puntuales razonamientos sobre la poesía petrarquista y renacentista; y entre las lecturas de poesía italiana hubo «muchos sonetos y canciones de Frugoni, Filicaja, Chiabrera, Petrarca, y algunos cantos del Tasso y del Ariosto», siempre según el testimonio de Leandro. Aparte los poetas de épocas pasadas, los contemporáneos citados –Filicaja y Frugoni– formaron parte de la romana «Accademia degli Arcadi», a la que no es casual que perteneciera, con carácter de socio correspondiente, el mismo Nicolás F. de Moratín. Está claro que la «Fonda» no fue una academia ni una escuela poética; la importancia del episodio –por lo que nos concierne– consiste más bien en señalar que la lírica italiana continuó constituyendo para los neoclásicos españoles un válido modelo, a cuya configuración contribuían tanto los arcades del siglo XVIII, como –y en medida casi mayor– los clásicos desde Petrarca a Tasso.

Sobre la fortuna del teatro italiano, de Metastasio ya hemos hablado; una fortuna ciertamente más limitada sonrió al teatro de Goldoni, del que hay testimonios de las representaciones de unos treinta dramas jocosos y de unas cuarenta comedias en los teatros barceloneses, más que en los de la capital, pero también en teatros menores. A pesar de ello, es significativo que lo primero que se difundiera en España, a partir de mediados de siglo, fueran los dramas musicales: evidentemente, el teatro del veneciano se inserta en el camino abierto

por el melodrama metastasiano. Sólo en 1770, o –si se prefiere– en 1765 con la representación de *La esposa persiana*, tuvo inicio una segunda fase caracterizada por la difusión de la comedia propiamente dicha. Y sin embargo, a pesar de dicha presencia, son mínimas las huellas que el comediógrafo veneciano ha dejado en la obras de los dos mayores autores de teatro: Leandro F. de Moratín y Ramón de la Cruz. Y más cuando ambos conocían bien y admiraban mucho el teatro del italiano; el primero nos ha dejado, entre otras cosas, un admirado recuerdo del encuentro que tuvo, a sus veintisiete años, con el comediógrafo ya octogenario, en París en 1787; el segundo fue incluso el más importante traductor de Goldoni del siglo XVIII: a sus traducciones y adaptaciones se debe en buena parte la difusión española de los dramas jocosos.

Mínimos, además de dudosos, son también los contactos señalados entre la poesía de Parini y algunos poetas españoles, entre ellos Jovellanos, el mismo Leandro, y Cadalso. Se sabe que en 1796 un cierto Antonio Fernández Palazuelo tradujo las primeras partes del *Giorno*, pero su traducción no tuvo difusión alguna, tanto que hasta época reciente se dudaba incluso de que hubiera sido publicada. La relación entre la oda de Parini *L'innesto del vaiuolo* (1765) y la de Manuel José Quintana, *A la expedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de don Francisco Balmis*, probaría que la poesía de Parini tuvo que esperar a los primeros años del siglo XIX para ser valorizada; una suerte, por lo demás, que compartió con el teatro de Alfieri. Referente a éste último, sus tragedias alcanzaron la notoriedad en España únicamente durante los casi cincuenta años después de su muerte. El periodo de máxima difusión, sin embargo, se tuvo entre 1805 y 1823. En efecto, a 1805 se remontan las primeras traducciones de la *Congiura dei Pazzi*, y de la *Virginia*; bien pronto seguirán las representaciones confiadas a la interpretación de Isidoro Máiquez, uno de los mayores actores de la época: las del *Polinice* (1806) y del *Oreste* (1807), sobre textos traducidos, respectivamente, por Antonio Saviñón y Dionisio Solís. A partir de la invasión francesa de 1808, Alfieri era destinado a convertirse en el dramaturgo de la lucha contra Napoleón. En tal contexto se colocan las representaciones en 1812, primero en Cádiz y luego en Madrid, del *Bruto primo*, que en la traducción española fue rebautizado

significativamente como *Roma libre*, y en 1813 de la *Virginia*, en la traducción de Dionisio Solís. A partir de 1823, los mayores difusores del teatro alfieriano (Saviñón, Máiquez, Sánchez Barbero) sufrieron las consecuencias de la restauración fernandina, pero el interés por las obras de Alfieri perduró en varias formas hasta la mitad del siglo.

Tal «falta de sincronía en relación con el gusto dominante» –como la ha definido Arce– no caracteriza sólo el caso de Alfieri, sino también los de Parini y, en medida menor, de Matastasio y de Goldoni; y más si cabe se verificará en el caso de Leopardi, de cuya difusión en España sólo se puede hablar refiriéndonos a finales del siglo. Pero volviendo a las primeras décadas del siglo XIX, la literatura italiana incide bien poco en aquel «gusto extraño, que parece tomado del francés, del alemán y del inglés», que –según Manuel José Quintana– va afirmándose en la península ibérica. Aunque es oportuno distinguir el área catalana del resto de la península. En Cataluña, en efecto, la aportación italiana a la cultura romántica es seguramente más consistente, como testifica una serie de factores y episodios, que desde la fundación del *Europeo* llega hasta los estudios de Milà y Fontanals: la breve vida, en los años 1823-24, de un periódico como *El Europeo*, que tuvo fuertes vínculos y afinidades con el milanés *Conciliatore*, y que entre sus principales redactores contaba con dos italianos, Luigi Monteggia e Fiorenzo Galli, provenientes precisamente de la revista lombarda; la presencia de intelectuales como López Soler, que dirigió la nueva revista barcelonesa *El Vapor* (1833-35) donde encontró expresión el italianismo lombardo, y como Aribau, al que se debe una traducción parcial de la *Ildegonda* de Tommaso Grossi (obra que por otra parte Monteggia había presentado ampliamente en las páginas del *Europeo*), y a cuyo estímulo debemos la traducción de *I promessi sposi* di Juan Nicasio Gallego, numerosas veces reimpressa a partir de los años 1836-37; la publicación por parte de Joan Cortada de la traducción catalana de *La fuggitiva* del mismo Grossi, en 1834, y de la castellana de *La disfida di Barletta* de Massimo D'Azeglio, en 1836; el interés mostrado por Manzoni, primero, de José Quadrado, autor de la traducción de los *Inni sacri* y de uno de los primeros ensayos extranjeros sobre *I promessi sposi*, publicado en el semanal mallorquín *La palma* en 1841, y, posteriormente, del filólogo y romanista Milà y Fontanals, que fue un verdadero cultivador de la obra del milanés.

Fuera de Cataluña, la literatura romántica es más tardía: para dar los primeros pasos debe esperar el regreso, en 1833, de los intelectuales liberales exiliados en Francia e Inglaterra, y en consecuencia mucho le debe a la literatura de dichos países. El interés por las obras italianas se limita a la novela histórica de Grossi, D'Azeglio, Cantù y Guerrazzi; a los libros de historia del mismo Cantù, además de Colletta y Botta; a los escritos de género vario de Silvio Pellico, cuyo éxito se prolongó por más de treinta años. Junto a Cantù y Pellico, de todos modos, es Alessandro Manzoni el autor más conocido en España.

Ya se ha aludido a la presencia de Manzoni en área catalano-mallorquina, donde su suerte –hecha inseparable de la de Tommaso Grossi, envuelta en la música de Bellini y Donizetti, con Scott como constante piedra de toque– osciló entre «la bolgia di Dante e i pinna-coli di Gaudí», por un lado, y «la riduzione sentimentale della media degli uomini onesti, rappresentati da Llausàs», por otro. Así se ha expresado Oreste Macrí en su monografía sobre la *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*³⁹. Con la primera de las dos expresiones, el hispanista italiano se refería a una lectura de Manzoni que, en contraste con las posiciones moderadas y conciliadoras adoptadas por Monteggia y Galli en el *Europeo*, iba adquiriendo consistencia en las páginas del *Vapor*; se trataba de una lectura byroniana, por decirlo así, que en la obra del escritor milanés tendía a destacar «quell'eloquenza delle passioni che dà origine a personaggi veementi, contrapposizioni acute, scene di forte chiaroscuro», y que resultaría en sintonía con el futuro desarrollo del arte catalán. En segundo lugar, se aludía a la actitud de José Llausàs, autor de una *Reseña crítica de la literatura italiana contemporánea* (1841), en la que Manzoni resultaba desclasado a discípulo de Scott, al mismo nivel que un Tommaso Grossi, al que iban por otro lado las mayores simpatías, y, en sustancia, a un escritor para nada equiparable a los «hombres gigantes literarios» sea de la antigua tradición italiana, sea de la contemporánea francesa, inglesa y alemana. A tal redimensionamiento se puede entender que reaccionara la «crítica oggettiva» de un Quadrado o de un Milà, que en sus estudios devolvieron a Manzoni al más amplio radio del romanticismo

39. O. Macrí, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche (con una premessa sul metodo comparatistico)*, Ravenna, Longo, 1976. Cito de la p. 21.

europeo. Bastante más reducido fue el papel que Manzoni tuvo en el romanticismo español, a cuasa también del carácter que éste último asumió, como bien explica Macrì: «Manzoni non poteva entrare come componente di fondo nella linea chimerico-fatalista dal *Don Alvaro* al *Don Juan*, la linea che la letteratura centrale sentì come unica carta possibile nel gioco creativo del romanticismo europeo»⁴⁰. *I promessi sposi* fueron, a pesar de ello, conocidos pronto: en un primer momento, en la pésima y mutilada traducción de Félix Enciso Castrillón, de 1833; después, por suerte, llegó la traducción mucho más correcta, y más de una vez reimpressa, de Juan Nicasio Gallego, un canónigo de Sevilla, que fue estimulado a la empresa por Aribau. A partir de la mitad del siglo siguieron otras traducciones. Muy escasas fueron, en cambio, las imitaciones, que se limitaron a las registradas en el cuento legendario *El lago de Carucedo (Tradición popular)* de Enrique Gil y Carrasco, y, en menor medida, en la novela *El Señor de Bembibre* del mismo autor, y, por último, en la novela histórica de área periférica, *Ave Maris Stella*, di Amós de Escalante. Una mención aparte merece el extraordinario éxito que cosechó la oda napoleónica *Il Cinque maggio*, de la que se conocen hasta veintiseis versiones distintas, aunque las más difundidas –desde la de Rubí hasta la de Llausàs– cubren los años 1844-68 (y la primera catalana es incluso de 1867): una época más bien tardía, que se explica probablemente con la actitud antifrancesa y antinapoleónica de la historia y de la cultura española.

En toda la primera mitad del siglo XIX, en la cultura española no hay ninguna huella de Leopardi, ni siquiera la simple mención. La valoración crítica de su poesía da comienzo poco después de la mitad del siglo, con el ensayo de Juan Valera, *Sobre los cantos de Leopardi* (1855), y continuó, a unos quince años de distancia, con las reflexiones de José Alcalá Galiano contenidas en *Poetas líricos del XIX: Leopardi*, y con las que Menéndez Pelayo le dedicó –a caballo entre los dos siglo– en varios escritos suyos. Posterior y, en parte, contemporánea a dicha valoración crítica es la presencia de un leopardismo –por supuesto, tardío– en la poesía española: en las últimas dos o tres décadas del siglo XIX, suelen aparecer huellas de la poesía y del pensamiento leopardiano en poetas no muy relevantes, como Joaquim

40. Ivi, p. 36.

Maria Bartrina y Federico Balart, así como el «difuso leopardismo» de comienzos del siglo XX es un tanto más evidente en poetas periféricos como, por ejemplo, Carlos Fernández Shaw. Numerosas son las referencias al poeta italiano en las obras de Unamuno, que dio pruebas de una verdadera devoción respecto a él. Las preferencias fueron a «La ginestra (*La retama*)» –que tradujo– y al «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia», del que se encuentran ecos en la poesía «Aldebarán». Más en general, hay que reconocer un hecho sobre el que el propio Unamuno insistió en más de una ocasión, es decir, que «el verso libre leopardiano y su sobriedad en el uso de la rima han contribuido notoriamente a la libertad de las estructuras formales en las primeras poesías unamunianas»⁴¹. Unamuno tuvo un vasto conocimiento de la literatura italiana, como demuestran las investigaciones de Foresta y de González Martín. La misma devoción, si no mayor, que sentía por Leopardi, la tuvo –entre los poetas italianos contemporáneos suyos– por Carducci, mientras que por D'Annunzio nutrió siempre una profunda aversión, que llegó incluso hasta el insulto, como cuando lo definió «insoportable comediante, vano y hueco», en un escrito precisamente dedicado a Carducci, con ocasión de su muerte. Carducci fue conocido y admirado en España sobre todo en los ambientes liberales y democráticos, pero donde su obra literaria era menos conocida que la actividad política. Se sabe del entusiasmo que el poeta y canónigo mallorquín, Miguel Costa y Llobera, reservó a las *Odi barbare*, cuya lección métrica ya aceptada en las poesías en castellano que forman el volumen *Líricas* (1879), resulta plenamente asimilada en la recopilación *Horacianes* (1906), en catalán. En todo caso, como ha escrito Vari «el encuentro Carducci-Unamuno es sin duda alguna el episodio más importante del carduccianismo español»⁴². Los primeros contactos con la obra del poeta de la Maremma debían remontarse a 1891, aunque las menciones de la misma se condensaron en el periodo de 1904-10, y se prolongaron con frecuencia menor hasta 1936, año en que es datable la última mención de Carducci. Unamuno, por más que conocía profundamente la obra, tampoco resistió a la atracción de una personalidad como Carducci, y por la que, como ya hemos anotado, el italiano era conocido a menudo más que por su propia

41. J. Arce, *Leopardi en la crítica y la poesía españolas*, en *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 316-322. Cito de la p. 328.

42. V. B. Vari, *Carducci y España*, Madrid, Gredos, 1963. Cito de la p. 217.

obra: eso es al menos lo que hacen presuponer algunos juicios del vasco, entre ellos el siguiente: «Carducci, el hombre indomable e integérrimo, el gran ciudadano de Italia, el excelso poeta civil, cuya grandeza como poeta le proviene de su grandeza como hombre y como italiano». De Carducci, Unamuno tradujo dos poesías: «Miramare» y «Su Monte Mario»; frecuentes resultan las referencias al concepto carducciano de «rima rigeneratrice» que el español primero rechazó y, sucesivamente, a partir de los años 1909-10, aceptó y practicó; desde 1904, año al que se remonta la traducción de «Miramare», el uso de la estrofa sáfica se hizo mucho más frecuente en la poesía de Unamuno: el fenómeno, que aunque podría explicarse a través de un renovado vínculo con la tradición poética española, no debe retenerse de todos modos ajeno a la lección métrica carducciana, si el mismo Unamuno, en una carta a Carlos Vaz Ferreira escribe «en mis *Poesías* verás muchos sáficos al modo carducciano»; el influjo se hace todavía más evidente en la siguiente recopilación, *Rosario de sonetos líricos*, de 1911.

La difusión de D'Annunzio en España tuvo como canal principal la literatura hispanoamericana, y, en particular, la obra de Rubén Darío, que ejerció una notable influencia en los exponentes del *modernismo*. En las *Prosas profanas*, que Darío publicó en Buenos Aires en 1896, ya se pueden advertir las primeras huellas de dannunzianismo, cuando ninguna de sus pocas obras en verso publicadas del italiano y ninguna de sus novelas habían sido traducidos todavía en español. Comenzando por *L'Innocente*, las traducciones vieron la luz a partir de 1900, el mismo año en que Darío realizó su primer viaje a Italia, que daría lugar a aquel *Diario* donde las referencias a D'Annunzio resultan frecuentes. Éste es el periodo de mayor influjo dannunziano, que –junto con la poesía de Carducci– sirvió de acicate para el uso de la métrica bárbara, y que culminó con el *Canto a la Argentina*, donde se nota una relación sobre todo con las *Laudi*. A través de la lección de Rubén Darío, el dannunzianismo llega a dos poetas *modernistas*: Francisco Villaespesa, de quien interesan –desde nuestro punto de vista– sobre todo las recopilaciones *La copa del rey de Tule* y *El alto de los bohemios*, ambas de los ultimísimos años del siglo, y Manuel Machado, a propósito del cual más que de concretos contactos textuales se ha hablado de «un temperamento estrechamente afín al de

D'Annunzio»⁴³. Una breve mención merece también la lírica de Ramón Pérez de Ayala, en quien los ecos dannunzianos resultan, a menudo inextricablemente, entramados a los que se remontan a la poesía de Whitman. En Pérez de Ayala, por otra parte, se hallan mucho más presentes las relaciones con la poesía del *Alcyone*, un recopilación que por lo demás había recibido escasa atención. El episodio más significativo del dannunzianismo español sigue siendo, de todos modos, la obra de Ramón del Valle Inclán. La lectura de D'Annunzio se advierte ya en los relatos de *Femeninas* (1895) y en *Epitalamio* (1897), aunque las sugerencias dannunzianas resultan más consistentes en las *Sonatas*, especialmente en la *de primavera*, y en las *Comedias bárbaras*, la primera de las cuales es de 1907. Posteriormente las apariciones de D'Annunzio en Valle Inclán son escasas; y, más en general, una actitud de desinterés por la obra del italiano y el final de aquel «momento» dannunziano, como ya en 1895 lo había definido con algo de exageración Andrés González Blanco, si verifican alrededor de 1920, cuando la cultura española tenía como punto de referencia intelectuales como D'Ors, Jiménez, Antonio Machado y, sobre todo, Ortega y Gasset, todos caracterizados por un radical desinterés por la obra dannunziana. De tal actitud se salva, quizás, únicamente el teatro: en 1930, Ricardo Baeza comienza la publicación del *Teatro completo* de D'Annunzio, una obra proyectada en diez volúmenes, de la que surgirán solamente los dos primeros, que, por otra parte, contienen traducciones del mismo Baeza y de Villaespesa que se remontan a los años 1906-1911. No es casual que el teatro de García Lorca, que tal vez conocía los dos volúmenes de Baeza, sea la última manifestación literaria en la que no se da por excluido que se pueda encontrar algún elemento de procedencia dannunziana.

Nota bibliográfica

En la premisa cito a C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

Tratamientos generales, aunque no sistemáticos, son los siguientes: A. Farinelli, *Italia e Spagna*, Turín, Bocca, 1929, 2 vols.; J.G.

43. F. Meregalli, *D'Annunzio en España*, en «Filología Moderna», 15-16 (1964), pp. 265-89. Cito de la p. 275.

Fucilla, *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, C.S.I.C., 1953; F. Meregalli, *Le relazioni tra la letteratura italiana e la spagnola .I.: fino all'abdicazione di Carlo V*, Venecia, Libreria Universitaria, 1961; Id., *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. II, fasc.2: La letteratura italiana in Spagna nell'epoca di Filippo II*, Venecia, Libreria Universitaria, 1967; III:1700-1859, ivi., 1962; IV: del 1859, ivi., 1963; IV, fasc.2: *la letteratura italiana in Spagna nel sec. XX*, ivi., 1964; véase también la síntesis del mismo Meregalli, *La ricezione delle letterature occidentali nella letteratura spagnola. La letteratura italiana en*, VV.AA., *Storia della civiltà letteraria spagnola*, ed. F. Meregalli, Turín, UTET, 1990, vol.II, pp. 1056-69; J. Arce, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. Un repertorio bibliográfico todavía útil es: J. Siracusa-L. Laurenti, *Relaciones literarias entre España e Italia*, Boston, Hall, 1972.

La epístola al condestable de Portugal es citada en la edición de *El «Prohemio e Carta» del marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, ed. A. Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990; mientras que la carta al hijo lo es de J. López de Mendoza, marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. A. Gómez Moreno y M.P.A.M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 455-57. Sobre esta última carta, cf. F. Rico, *El quiero y no puedo de Santillana*, en *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El festín de Esopo, 1982. Sobre la biblioteca del marqués, el estudio clásico es M. Schiff, *La bibliothéque du Marquis de Santillane*, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1905. Sobre la traducción de la *Commedia* de E. de Villena, cf. J.A. Pascual, *La traducción de la «Divina Commedia» atribuida a D. Enrique de Aragón*, Salamanca, Un. de Salamanca, 1974; J.A. Pascual y R. Santiago Lacuesta, *La primera traducción castellana de la «Divina Commedia»; argumentos para la identificación de su autor*, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, vol. II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 391-402; y la aportación de C. Zecchi, *La traduzione della Commedia dantesca attribuita a Enrique de Villena: il «Paradiso»*, en «Annali di Ca' Foscari», XXVII (1988), pp. 327-45. Para F. Imperial, además de G. Caravaggi, *Francisco Imperial e il ciclo della «Stella Diana»*, en VV.AA., *Dante e le forme dell'allegoresi*, ed. M. Picone, Ravenna, Longo, 1987,

pp.149-68, véase la ed. del *Dezir a las siete virtudes y otros poemas*, ed. C. J. Nepaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, a la que se remite para posterior bibliografía sobre el autor. Sobre el italianismo del marqués de Santillana y de Juan de Mena, es obligatorio remitir a los estudios clásicos de R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, y M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950. Sobre Petrarca en España, véase F. Rico, *Cuatro palabras sobre Petrarca en los siglos XV y XVI*, en *Convegno Internazionale Francesco Petrarca*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 49-58; y, para una diversa hipótesis sobre su primera difusión, A.D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»* (1961), Westport, Greenwood Press, 1975, (sobre todo el cap. «Petrarch's Latin Works in Spain and Portugal»). Una útil recopilación de prosas petrarquescas, que contiene los textos de las vulgarizaciones del anónimo traductor de *De vita*, de Talavera y de F. de Madrid, es F. Petrarca, *Obras I. Prosa*, ed. F. Rico, Madrid, Alfaguara, 1978. Cf. también P. E. Russell, *Francisco de Madrid y su traducción del «De remediis» de Petrarca*, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor E. Orozco Díaz*, vol. III, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 203-20. Para la presencia de Petrarca en la poesía del siglo XV, cf. R. Lapesa, *Poesía de cancionero y poesía italianizante* (1962), en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 145-71; y F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, en VV.AA., *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-30. De los sonetos del marqués de Santillana existen tres recientes edd.: de J. Solá-Solé, Barcelona, Puvill, 1980; de M. P. Kerkhof y D. Tuin, Madison, Medieval Hispanic Seminary, 1985; del mismo Kerkhof, Madrid, Cátedra, 1986. A ellas se remite para ulterior bibliografía sobre el argumento. Sobre Boccaccio en España, véase J. Arce, *Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica*, en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Florencia, Olschki, 1978, pp. 63-105. Sobre las traducciones de las obras latinas de Boccaccio: para el *De Casibus*, F. Fernández Murga, *El Canciller Ayala, traductor de Boccaccio*, en *Estudios románicos dedicados al prof. A.*

Soria Ortega, vol. I, Granada, Un. de Granada, 1985, pp. 313-24; E.W. Naylor, *Pero López de Ayala's Translation of Boccaccio's «De casibus»*, en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, Madison, Medieval Hispanic Seminary, 1986, pp. 205-15; y B. Mion, *Per un'edizione critica della traduzione spagnola del «De Casibus virorum illustrium»*, en «Annali di Ca' Foscari», XXVIII, 1-2, 1989, pp. 263-80; para las *Genealogie*, J. Piccus, *El traductor español de «De Genealogia deorum»*, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. II, Madrid, Gredos, 1966, pp. 59-75; para el *De mulieribus*, F. Fernández Murga e J.A. Pascual, *La traducción española del «De Mulieribus Claris» de Boccaccio*, en «Filología Moderna», LV (1975), pp. 499-511; de los mismos autores, *Anotaciones sobre la traducción española del «De Mulieribus Claris» de Boccaccio*, en «Studia Philologica Salmanticensia», I (1977), pp. 53-64; y la ed. de G. Boscaini, *La traduzione spagnola del «De mulieribus claris»*, Verona, Un. de Verona, 1985. Sobre las relaciones entre *novela sentimental* y Boccaccio, cf. C. Samoná, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960. Para la traducción de la *Fiammetta*, cf. Juan Bocacio, *Libro de Fiameta*, ed. L. Mendia Vozzo, Pisa, Giardini, 1983. Sobre la penetración de la cultura humanista en España son fundamentales los trabajos de F. Rico: *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, Un. de Salamanca, 1978; *Un prólogo al Renacimiento español*, en *Homenaje al profesor Marcel Bataillon*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Université de Bordeaux III, 1979, pp. 59-94; e *Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la «Tragèdia de Caldesa»*, en *Homenaje a Horst Baader*, Frankfurt-Barcelona, Hogar del libro, 1984, pp. 15-27. Para un juicio diverso del de Rico sobre el «prehumanismo español», cf. O. Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, F. Torres, 1976. Sobre las innovaciones poéticas en las primeras décadas del siglo XVI, cf. F. Rico, *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento*, en «Studi Petrarcheschi», IV (1987), pp. 229-36. Sobre las relaciones italianas del teatro de Torres Naharro y Juan del Encina, véase al menos O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969. Sobre Alonso de Palencia y la concepción humanista de la historiografía, véanse los estudios de R.B. Tate: *Alonso de*

Palencia y los preceptos de la historiografía, en VV.AA., *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Un. de Salamanca, 1983, pp. 37-51; *Las «Décadas» de Alonso de Palencia: un análisis historiográfico*, en *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, Barcelona, Puvill, 1984, pp. 223-41. Sobre la geografía humanística, cf. F. Rico, *El nuevo mundo de Nebrija y Colón. Notas sobre la geografía humanística y el contexto intelectual del descubrimiento de América*, in *Nebrija y la introducción*, cit., pp. 157-85. Sobre el uso de las fuentes petrarquescas en la *Celestina*, cf. el ya mencionado Deyermond, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*.

Para la abundante bibliografía sobre el petrarquismo español, cf. el rico repertorio de M. P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987. En el texto me he referido explícitamente a: J.G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960; G. Caravaggi, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, en «Miscellanea di studi iberici», XXIV (1971-73), pp. 7-101; C. Guillén, *Sátira e poética en Garcilaso* (1972), en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48; E.L. Rivers, *L'humanisme linguistique et poétique dans les lettres espagnoles du XVIe siècle*, en VV.AA., *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. A. Redondo, París, Vrin, 1979, pp. 169-76; F. Rico, *El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)*, en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-51. La *Carta a la duquesa de Soma* se cita en la ed. las *Obras poéticas de Juan Boscán*, eds. M.de Riquer, A. Comas, J. Molas, Barcelona, CSIC, 1957. Sobre la traducción del *Cortegiano*, cf. el estudio ejemplar de M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 1959; para el texto, B. Castiglione, *El Cortesano, traducción de J. Boscán*, Madrid, CSIC, 1942. Sobre la *Dórida*, cf. E. Asensio, *Damasio de Frías y su «Dórida»*, *Diálogo de Amor. El italianismo en Valladolid*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica», 1972, pp. 219-34. Sobre la reflexión lingüística del siglo XVI, es fundamental L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*,

Turín, Stampatori, 1979. Sobre la épica renacentista española hasta la difusión de Tasso, véanse: A. Prieto, *Origen y transformación de la épica culta en castellano*, en *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 117-78; M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1966; G. Caravaggi, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa, 1974. Sobre las traducciones de la *Arcadia* de Sannazaro, cf. R. Reyes Cano, «*La Arcadia*» de Sannazaro en España, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973. Sobre la difusión del género epistolar, además de F. Rico, *Introducción a Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987, véanse también D. Ynduráin, *Las cartas en prosa* y J.N. H. Lawrance, *Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español*, ambos en VV.AA., *Literatura en la época del emperador*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, respectivamente, pp. 53-79 e 81-99. Sobre el *Baldus*, cf. A. Blecua, *Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del «Baldus» (Sevilla, 1542)*, en «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXXV (1971-1972), pp. 147-239. Sobre la influencia del teatro italiano, además del ya cit. Arróniz, *La influencia italiana*, véase también R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973; VV.AA., *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981; sobre Lope de Rueda y el teatro italiano, en particular, cf. Lope de Rueda, *Los engañados. Medora*, ed. F. González Ollé, Madrid, Cátedra, 1973 y C. Oliva, *Tipología de los «lazzi» en los pasos de Lope de Rueda*, en «Críticón», 42 (1988), pp. 65-76. Sobre la *Comedia de Sepulveda*, cf. Alonso Asenjo, *La Comedia de Sepulveda y los intentos de comedia erudita*, en J. Oleza Simó (ed.), *Teatros y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*, Valencia, 1984, pp. 301-28. Sobre la preceptiva literaria en general, pueden consultarse A. Vilanova, *Preceptistas de los siglos XVI y XVII*, en G. Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, 1953, pp. 567-692; y A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles y La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, ambos con rica antología de los textos, Barcelona, Puvill, 1986

y 1989. Sobre Cascales, cf. A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975; y sobre Gracián, del mismo García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC, 1968. Sobre Tasso, cf. J. Arce, *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta, 1973. Sobre el italianismo de Góngora: D. Alonso, *Notas sobre el italianismo de Góngora*, en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Gredos, 1982, pp. 331-98 (y véase también A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957). Sobre Marino, cf. J.M. Rozas, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978. Sobre el italianismo de Lope de Vega: E. Müller-Bochat, *Lope de Vega und die italienesche Dichtung*, Magonza, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1956 (y véase también D. Alonso, *En torno a Lope*, en *Obras completas*, vol.III, Madrid, Gredos, 1974, en part. las pp.741-833, sobre las relaciones Lope-Marino). Y además: R. Lapesa, *La «Jerusalén» del Tasso y la de Lope (1944-46)*, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 264-85. Para la traducción de la *Aminta*, véase J. de Jauregui, *Aminta traducido de Torquato Tasso*, ed. J. Arce, Madrid, Castalia, 1970. Sobre la novela corta se encontrará la bibliografía más reciente en J.M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Un. de Montpellier, 1987. Sobre las relaciones entre comedia y novelas cortas italianas en el teatro de Lope, véase al menos Arce, *Literaturas italiana y española*, cit., pp. 231-58; C. Segre, *Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni*, en *Semiotica filologica*, Turín, Einaudi, 1979, pp. 97-115; y los ensayos del ya mencionado volumen misceláneo *Teoría y realidad*.

Sobre la difusión de la literatura italiana en el siglo XVIII, véase el capítulo de carácter general de J. Arce, *Presencia de la cultura literaria italiana*, en *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981, pp.70-104. Sobre Metastasio, cf. A. Stoudemire, *Metastasio in Spain*, en «Hispanic Review», IX (1941), pp. 184-91; A. Coester, *Influences of the Lyric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement*, en «Hispanic Review», VI (1938), pp. 10-20; J. G. Fucilla, *Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana*, en *Relaciones hispano-italianas*, cit., pp. 202-14. Sobre las fuentes de la *Poética* di Luzán, cf. R. P. Sebold, *Análisis*

estadístico de las ideas poéticas de Luzán: Sus orígenes y su naturaleza, en *El rapto de la mente*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, pp. 57-97. Sobre los reformistas en ámbito económico-jurídico, cf. F. Venturi, *Economisti e riformatori spagnoli e italiani del '700*, en «Rivista storica italiana», LXXIV (1962), pp. 532-61; y sobre Beccaria, en particular, G. Calabró, *Beccaria e la Spagna*, en *Atti del Convegno su Beccaria*, Turín, Accademia delle Scienze, 1965, pp. 101-20. Sobre Goldoni, P.P. Rogers, *Goldoni in Spain*, Oberlin-Ohio, 1941; y A. Mariutti de Sánchez Rivero, *Fortuna di Goldoni in Spagna nel Settecento*, en «Studi goldoniani», Venecia, 1959, pp. 315-38. Sobre Parini y Quintana, cf. J. Arce, *Scienza e lirica illuministica. Dall'inoculazione al vaccino in Italia e Spagna*, en *Letteratura e scienza nella Storia della cultura italiana. Atti del IX Congresso A.I.S.L.L.I.*, Palermo, Manfredi, 1978. Sobre Alfieri, cf. E. Allison Peers, *The Vogue of Alfieri in Spain*, en «Hispanic Review», VII (1939), pp. 122-40; y A. Parducci, *Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane*, en «Annali alfieriani», I(1942), pp. 31-152. Sobre la literatura romántica en España, en general, cf. J. Arce, *La literatura romántica italiana en la España de la primera mitad del siglo XIX* (1968), en *Literaturas italiana y española*, cit., pp. 296-307. Sobre Manzoni, cf. O. Macrì, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche (con una premessa sul metodo comparatistico)*, Ravenna, Longo, 1976. Sobre Leopardi, cf. J. Arce, *Leopardi en la crítica y la poesía españolas*, en *Literaturas italiana y española*, cit., pp. 316-32; y R. Arqués, *El «leopardismo» de J.M. Bartrina. ¿Mite o realitat?*, en «Rassegna iberistica», XXV (1986), pp. 19-30. Sobre la cultura italiana de M. de Unamuno, cf. G. Foresta, *Unamuno e la letteratura italiana*, Roma, Dialoghi, 1974; y V. González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Un. de Salamanca, 1978. Sobre Carducci, cf. V.B. Vari, *Carducci y España*, Madrid, Gredos, 1963. Sobre D'Annunzio, cf. F. Fernández Murga, *Gabriele D'Annunzio e il mondo di lingua spagnola*, en *Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita*, Roma, Centro di Vita Italiana, 1963, pp. 143-60; y F. Meregalli, *D'Annunzio en España*, en «Filología Moderna», 15-16 (1964), pp. 265-89.

MOMENTOS Y MODELOS DEL PETRARQUISMO EUROPEO

1. Criterios para una definición: variaciones y niveles del código petrarquista

Precediendo un lustro exacto a una análoga iniciativa veneciana, en Basilea, en las postrimerías del siglo XV, aparecieron por primera vez reunidas en un único volumen impreso las obras latinas de Francesco Petrarca. Pero sólo mucho más tarde, en 1554, es decir, cuando el hecho se reprodujo con una nueva edición (luego reimpressa en 1581), al lector se le ofrecía el privilegio de encontrar juntas, unas al lado de las otras, las obras latinas y las poesías en vulgar. No hay duda de que, en el espacio entre las dos ediciones de Basilea, la ampliación del volumen a la «opera quae extant omnia» había sido propiciada y se había hecho necesaria por aquel fenómeno literario y social que, conocido con el nombre de ‘petrarquismo’, testimoniaba la capacidad expansiva de la cultura literaria italiana mucho más allá de los propios confines lingüísticos, como con su habitual perspicacia anotaba Dionisotti:

L'inclusione del Petrarca volgare nelle stampe di Basilea del medio e tardo Cinquecento conferma che durante la prima metà del secolo la cultura italiana era riuscita a ottenere dall'Europa il riconoscimento della

sua lingua propria, e con essa lingua di una pur propria interpretazione del Petrarca¹.

Sobre la «pur propria interpretazione del Petrarca» tendremos que –como es obvio– volver más adelante; por el momento, más urgente resulta el problema de definir qué se entiende, o mejor: qué hemos decidido entender, en las páginas siguientes, con el término que da título al entero capítulo. En las reflexiones que le ha reservado al tema un estudioso, quien le ha consagrado a Petrarca la actividad de toda una vida, encontramos en primer lugar una definición que se presenta como la más amplia posible:

The word «Petrarchism» may properly be used, if the widest possible application is desired, to mean «productive activity in literature, art, or music under the direct or indirect influence of the writings of Petrarch, the expression of admiration for him, and the study of his works and their influence»²

para tropezar luego en una adaptación suya dentro de límites mucho más circunscritos, a cuya sugerencia opera el cambio introducido ya desde el término que, enriqueciéndose de una especificación histórico-cultural, se convierte ahora en «Renaissance Petrarchism», descrito a su vez como

the writing of lyric verse under the direct or indirect influence of Petrarch in a period beginning in his lifetime and ending about 1600³.

Es a esta segunda y más restringida acepción a la que nos atenderemos a lo largo de la siguiente exposición, con la única precisión de que se preferirá sustituir el término empleado por Wilkins con el de ‘petrarquismo lírico’, desde el momento en que lo que con él se quiere indicar es ese fenómeno específicamente literario por el que la lírica en vulgar del gran aretino, con el *Canzoniere* a la cabeza, fue elevada a modelo de la propia producción por parte de algunas

1. C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, en «Italia Medievale e Umanistica», XVII (1974), pp. 61-113, p. 67.

2. E. H. Wilkins, *A General Survey of Renaissance Petrarchism*, en «Comparative Literature», II (1950), pp. 327-42, p. 327.

3. Ivi, p. 328.

generaciones de poetas que, en Italia y fuera de ella, desde finales del siglo XIV se prolongaron hasta bien entrado el siglo XVII. Quedarán, por tanto, fuera de nuestro discurso capítulos también esenciales para la presencia de Petrarca en la cultura europea, como el tan considerable referido a la difusión y la influencia de sus obras latinas; o el no menos cautivador que concierne a la acción ejercitada por sus escritos –latinos y en vulgar– en otras artes, e incluso en los géneros literarios diferentes de la lírica; o, todavía, el más que significativo, pero totalmente autónomo, de su fortuna crítica. Pero, sin duda alguna, la lástima mayor será por la decisión de tener que excluir igualmente el capítulo sobre los innumerables poetas que continuarán extrayendo inspiración de la lírica petrarquesca desde el siglo XVII en adelante, es decir, cuando el petrarquismo ha dejado ya de representar el código poético que, aunque con modalidades fuertemente diferenciadas, impregna de sí etapas algunas etapas de la lírica europea, sin que, sin embargo, la poesía de Petrarca haya dejado de ejercer una influencia, a veces relevante, en la producción de determinados y destacados poetas. Una renuncia demasiado inaceptable, para no intentar compensarla, en mínima parte, al menos, con un breve esbozo final, donde –por lo menos simbólicamente– se hará justicia a la presencia de Petrarca, más allá de la época del petrarquismo.

Acabo de referirme, si bien incidentalmente, a las modalidades fuertemente diferenciadas con las que el código petrarquista se ha ido cada vez realizando, a lo largo de sus más de dos siglos de existencia. Con esto no aludía, desde luego, a las modalidades a las que individualmente dio vida cada uno de los poetas que lo elevó a modelo, sino a las de carácter más general, tales como para producir variantes de petrarquismo que distinguen épocas particulares, o determinados ambientes geográfico-culturales, o bien específicas exigencias de cumplimiento. Por lo demás, ¿Por qué sorprenderse tanto, ante tal amplio abanico de realizaciones, cuando se está de acuerdo en que «il petrarchismo lirico, nella sua intera parabola, rappresenta il primo [...] episodio di letteratura di massa della storia letteraria italiana»,⁴ y quizás también europea? En definitiva, dentro de la vasta área abarcada por

4. M. Santagata, *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia*, en M. Santagata y S. Carrai (eds.), *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milán, Franco Angeli, 1993, pp. 11-30, p. 13.

el término, me apresto a individuar al menos tres variantes de petrarquismo, según se ponga en juego el factor temporal, espacial o funcional. Me explicaré mejor con una breve serie de rápidos ejemplos, que serán tratados con mayor autonomía en los sucesivos párrafos.

Para la variante diacrónica, baste pensar, dentro de la poesía italiana, en tipos tan lejanos de petrarquismo como los de los siglos XV y XVI; para el primero de ellos, valga la conocida y fundamental precisión de Corti, para quien «nel Quattrocento il Petrarca non è che una delle componenti del petrarchismo»;⁵ mientras que para el segundo, relativo al siglo XVI, no hay más que recordar la todavía más célebre definición de Contini, para quien el petrarquismo bembesco es el fruto de la «stagione di un Petrarca non tradito». ⁶ Tampoco la diversidad geográfica produjo, en los siglos en cuestión, menores efectos en la manera de referirse al modelo petrarquesco. En las pos-trimerías del siglo XV, por ejemplo, se dieron experiencias tan discordantes como las que tomaban forma en Nápoles, donde la producción lírica de un Sannazaro, o también de un Cariteo, justifica parcialmente la aserción por la que la imitación petrarquesca puesta en práctica por ambos poetas anticipaba las tendencias lingüísticas y estilísticas del clasicismo del siglo XVI; o, en otra dirección, como las experiencias que, por los mismos años, todos concentrados en la última década del siglo, encontraban un espacio natural de aceptación en la corte de los Gonzaga, en Mantua, donde –en efecto– fueron acogidos poetas como el ferrarés Antonio Tebaldeo, o *el aquilano Serafino de' Ciminelli*, o sea, los más significativos representantes de aquella lírica que, sometiéndose a la praxis cortesana, terminaba inevitablemente por adaptar las formas y los temas sacados del modelo al heterodoxo intento del entretenimiento mundano para disfrutarlo en sociedad. Esta última consideración, en efecto, nos introduce directamente en la tercera variante de petrarquismo, la que hemos llamado 'funcional', y que sin duda pone en juego una «storia sociale del petrarchismo», entendida como «una storia attenta ai dati linguistici, formali e sociologici, ma, soprattutto, capace d'individuare gli intrecci

5. M. Corti, *Introduzione* a P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, p. XLVI.

6. G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), en *Varianti e altra linguistica*, Turín, Einaudi, 1970, pp. 169-92, p. 191.

politico-istituzionali, apparati ideologici e formalizzazioni letterarie»⁷. Haré uso, en este caso, de un doble ejemplo. La poesía napolitana de edad aragonesa, para la que contamos con la excelente monografía de Marco Santagata, entre los poetas de la denominada «vecchia guardia», es decir, los nacidos entre 1430 y 1445, presenta una significativa concomitancia de poetas como De Jennaro, Galeota y Perleoni, junto a líricos de la naturaleza de un Aloisio o de un Caracciolo, autores ambos de recopilaciones de rimas tituladas –respectivamente– *Naufragio* y *Amori*. Pues bien, el estudio de Santagata ha revelado con absoluta evidencia cómo al «uso socializzato di Petrarca», que caracteriza a los primeros, se contraponen la práctica poética de los segundos que, aunque no pueda hacerse coincidir con la «aristocratica e solitaria esperienza petrarchista» de Sannazaro, resulta, sin embargo, dictada por un uso menos socializado de la actividad lírica y del mismo modelo petrarquesco: dos praxis poéticas, en fin, que encuentran su razón de ser en la diversidad de la función social y de los presupuestos ideológicos, con los que los mencionados poetas se atienen⁸. El otro ejemplo nos conduce ahora fuera de la Italia del siglo XV, para llevarnos a la Europa del siglo posterior, cuando el petrarquismo se propagó por las diferentes literaturas nacionales de los países del viejo continente. Pues bien, también en este caso, es posible individuar una determinación funcional, pero ésta, más que ser motivada a nivel histórico-social, resulta «tutta interna alla letteratura», como ha precisado recientemente Klaus W. Hempfer, quien, basándose a su vez en el conocido libro de Forster,⁹ ha recalcado ulteriormente que el petrarquismo europeo «attraverso la facile imitabilità dei suoi modelli ha favorito nelle singole letterature nazionali il distacco dall'antica norma poetica e la costituzione di una nuova poesia volgare»¹⁰.

7. Santagata, *Dalla lirica cortese*, cit., pp. 13-14.

8. M. Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padua, Antenore, 1979; las citas son de la p. 94.

9. L. W. Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, University Press, 1969.

10. K. W. Hempfer, *Per una definizione del petrarchismo* (1987), en *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Nápoles, Liguori, 1998, pp. 146-76, p. 170. Sobre la fortuna europea de Petrarca, vd. las recientes aportaciones recogidas en VV. AA., *Pétrarque en Europe. XIV^e-XX^e siècle*, «Actes du XXVI^e Congrès International du CEFI, Turin y Chambéry, 11-15 décembre 1995», Paris, Honoré Champion, 2001.

El lector de estas páginas habrá comprendido fácilmente que sólo las inevitables exigencias expositivas me han empujado a presentar por separado los tres tipos de variaciones del petrarquismo, los cuales –en su concreta realización histórica– no pudieron sino operar absolutamente entramados y en la más inextricable dependencia uno del otro. No obstante, el problema es otro, desde el momento en que, una vez establecido que el petrarquismo –desde el siglo XIV avanzado hasta las últimas décadas del siglo XVI– variaba con el tiempo, en el espacio, y por función, valdría la pena preguntarse ahora *en qué* el susodicho variaba. En otras palabras, no basta con haber determinado los factores en relación a los cuales la variación se verifica, si contemporáneamente no se tienen claros los criterios, en base a los cuales sea posible distinguir los diversos productos de la variación misma. Ahora bien, como para todos los códigos, también para el petrarquista, además de lícito, es necesario individuar una multiplicidad de niveles de articulación, que en el caso específico pueden ser sintetizados en un número no inferior a cuatro: lingüístico, formal, temático, estructural. Para ilustrarlos, no recurriré ni siquiera a los fugaces ejemplos de los que me he servido para introducir los factores que originan la variación, prefiriendo remitir el entero discurso al tratamiento histórico consignado a los párrafos posteriores. Sólo señalaré, muy rápidamente, las razones que inducen a fijar los mencionados cuatro niveles, y qué se debe entender con cada uno de ellos. A diferencia de las literaturas no italianas, para las que el nivel lingüístico resulta casi o del todo irrelevante, en la italiana las obras en vulgar de Petrarca ejercieron el prestigioso papel de modelo de lengua tanto, y más si cabe, como el de modelo de poesía¹¹; con el efecto de que a la recuperación y a la valorización de Petrarca se ha acompañado rigurosamente el proceso de toscanización de la lírica, a lo largo del cual se actuó paralelamente el distanciamiento de los usos lingüísticos típicos de la literatura provincial. Respecto a los otros niveles, estrictamente pertinentes a Petrarca elevado a modelo de poesía, sería oportuno distinguir, en primera instancia, un plano microestructural de uno macroestructural. En el primero, deben ser incluidos ya sea el nivel formal, que comprende más de un

11. Cf. A. Vallone, *Di alcuni aspetti del Petrarchismo napoletano (con inediti di Scipione Ammirato)*, en «Studi petrarcheschi», VII (1961), pp. 355-75, p. 364; y Hempfer, *Per una definizione del petrarchismo*, cit., p.153.

repertorio: desde el métrico al retórico y al estilístico; ya sea, también, el nivel temático, posteriormente descomponible en los determinados temas y motivos, todos de molde petrarquista. Queda, por último, el nivel estructural, que aquí entendemos –un tanto arbitrariamente– sólo en el sentido de macroestructura, y con el que nos referimos a ese aspecto esencial del *Canzoniere* gracias al cual adquirió pronto –a pesar de la existencia de significativos precedentes– una indiscutible función de arquetipo. Me refiero, naturalmente, a su carácter de ‘libro cerrado’, es decir, dotado de una tal coherencia textual que lo impuso como conjunto –eso es– estructurado, contra la tendencia –que también históricamente afloró– de considerarlo a modo de una mera recopilación de rimas, donde la autonomía de los *fragmentos* supera a la totalidad que los integra.

Las breves reflexiones desarrolladas hasta ahora, aun en los límites de la extrema síntesis con que necesariamente han sido presentadas, y por consiguiente del carácter que habrá resultado o demasiado abstracto, en el caso de algunas indicaciones teóricas, o demasiado genérico, en ocasión de los pocos ejemplos concretos puestos; aun en los límites descritos, decía, se me antojan imprescindibles como preliminares a un discurso que, teniendo que tratar del petrarquismo europeo en pocas páginas, no puede, de todos modos, sustraerse al deber de ir especificando cada vez, para que la categoría histórico-literaria tenga un sentido: qué niveles del código se hallan implicados, en qué época y en qué ámbito geográfico-cultural se coloca, con qué función social e ideológica es asumido. No menos imprescindible para la materia que nos aprestamos a tratar –dicho como cierre de premisa–, sería considerar el capítulo que se ocupa específicamente de la tradición de los textos petrarquescos, desde el momento en que es hasta demasiado fácil intuir que nada es, quizá, más indicativo e, incluso, determinante del particular tipo de petrarquismo, que el tipo de texto petrarquesco del que aquél se alimenta, tomándolo como modelo. Semejante capítulo difícilmente encontraría un lugar en un preámbulo dictado por la máxima concisión¹²; y, sin embargo, siempre que se tenga oportuno, no se dejará de hacer referencia, en lo concerniente

12. Léase, en rigurosa síntesis, en C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, en A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana 6. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turín, Einaudi, 1986, pp. 445-928; sobre Petrarca, las pp. 612-47.

a algunos episodios salientes, a la historia de la tradición de los textos en vulgar petrarquescos.

2. «Un petrarchismo senza Petrarca»

Fue en la Italia del siglo XV, en especial de la segunda mitad del siglo, cuando la poesía lírica se identificó con el petrarquismo. Pero, como sugiere la fórmula a primera vista paradójica que da título al apartado, largamente deudora –por otra parte– de los estudios de Corti, los rimadores del siglo XV, poco asimilables a los líricos que en el siglo posterior se adhirieron a la solución bembesca, le confirieron a su imitación de Petrarca un radical experimentalismo que, promovido por la praxis de determinados poetas y –por tanto– ajeno a un común programa teórico, tuvo entre sus más directas consecuencias la de ‘traicionar’ el modelo, tanto a nivel métrico como estilístico y temático. A este tipo de lírica, en la que terminaron por confluír las opuestas aptitudes de la observancia y la transgresión respecto a Petrarca, se le suele denominar con el término ‘petrarcheggiante’, queriendo indicar con él al menos dos rasgos basilares, que resultan –a una atenta mirada– complementarios entre sí. El primero de ellos consiste en el papel asignado a la lírica petrarquesca, cuya influencia, lejos de presentarse como la única que opera en nuestros rimadores, convive con la de una variopinta tradición que desde los clásicos latinos llega a incluir la poesía en vulgar hasta Dante e, incluso, a los contemporáneos poetas del siglo XV. Al primero se junta el segundo de los dos rasgos mencionados, desde el momento en que, una vez asumido como un ingrediente más entre tantos, el Petrarca imitado en el siglo XV sufre un proceso de «lexicalización», es decir –con palabras de Santagata– una «riduzione a vocabolario del tessuto espressivo e tematico dei *Fragmenta*»¹³. Poco fieles a Petrarca por la tendencia a acoger tradiciones poéticas diversas en el plano de la lengua y del estilo, por la voluntad de ensayar formas métricas nuevas, por el recurso a un abanico demasiado amplio y ocasional de temas y motivos respecto al autorizado por el original, por el desinterés –por último– que sus recopilaciones revelan en relación al libro estructurado en la forma-cancionero, los rimadores del siglo XV –y está bien, de todos modos, no olvidarlo– miran, a pesar de todo y siempre, a los *Rerum vulgarium*

13. Santagata, *La lirica aragonesa*, cit., p. 90.

fragmenta como al más vasto y privilegiado repertorio de formas y contenidos a su disposición, del que –con la libertad experimental que se ha dicho– extraen léxico, específicas unidades retórico-estilísticas, imágenes peculiares, reconocibles modulaciones rítmicas, situaciones sentimentales. Tampoco, en verdad, cada rimador se sentía vinculado al conjunto de los aspectos enumerados, siendo claro –espero– que la autonomía de los niveles del código petrarquista es uno de los factores que mejor caracteriza al petrarquismo anterior a la propuesta de Bembo. Es más, en este sentido, podemos afirmar que un real y verdadero código petrarquista, en el siglo XV, no existe, si con ello entendemos una imitación tal que no sólo asegure la fiel reproducción del modelo, sino que prevea también la integración de todos los niveles en que el código se articula. Una situación particularmente fluida, pues, a cuya impronta de variabilidad contribuyó no poco el fenómeno de las particularidades regionales que, siendo una característica esencial del petrarquismo del siglo XV, confiere al aspecto estrictamente lingüístico una especial relevancia. Petrarquismo y expansionismo del toscano fueron, en efecto, eventos que procedieron conjuntamente, recibiendo ambos el estímulo necesario de la voluntad, que animó a los rimadores de los particulares ámbitos geográfico-culturales, por superar los usos lingüísticos típicos de la literatura provincial, en la perspectiva de una lengua poética extrarregional, para cuya formación la aportación principal, junto con el toscano contemporáneo, le fue suministrada por la tradición poética que tenía en Petrarca a la personalidad más representativa. Pero todavía más pertinente que el plano lingüístico, en esta faceta, se revela el ideológico, en relación con el cual bastante más evidente y necesario aparece el nexo entre la praxis literaria de los rimadores y la realidad socio-política, en la que ellos operaban. Desde esa perspectiva, es útil recordar que la penetración de lírica y petrarquismo, hasta la casi total identificación, fue un proceso que se verificó en la segunda mitad del siglo, y que por tanto se desarrolló paralelamente sea a la formación y a la consolidación de los Estados regionales, sea al nacimiento de las grandes cortes de la península. Se intuye, entonces, que la predominante función y destinación social del petrarquismo lírico, con el que terminó por coincidir la poesía cortesana, se dirigía a los señores y a la clase de los hombres de corte, para los que la lírica inspirada en Petrarca funcionó realmente de armazón ideológico, en el sentido de que les suministró

un conjunto de 'valores cortesés' y de modelos de comportamiento de los que extraer motivo de celebración y de legitimación. Queda claro que se trataba de un «uso socializado» de la poesía, al que nada era más extraño que la concepción del mismo Petrarca, de donde la motivada afirmación de que, también en el plano ideológico, los rimadores del siglo XV, en su reanudación y revalorización del *Canzoniere*, acabaron por traicionar las más profundas motivaciones, confirmando el propio petrarquismo 'heterodoxo'. Tratándose, como acabo de recordar, de un fenómeno típico de la segunda mitad del siglo XV, urge –a estas alturas– introducir una diferenciación entre la primera parte del siglo y las últimas décadas del mismo.

En la primera mitad del siglo XV, en efecto, si se excluye el poblado grupo de rimadores toscanos y el más exiguo, si bien considerable, de los vénetos, concentrados en Padua, la mayor manifestación de producción lírica, inspirada en la lección de Petrarca, se encuentra concentrada en la circunscripción feltresco-romañola, donde no existían grandes instituciones cortesanas, y donde se elaboró una lírica anticipadora de las futuras tendencias, maduras luego en la poesía cortesana de la segunda parte del siglo XV¹⁴. En la corte malatestiana de Rímìni, por lo demás, residió por largo tiempo, y transcurrió en ella los últimos años de su existencia, el noble romano Giusto de' Conti di Valmontone (ca. 1390–1449), que ejerció una influencia profunda y duradera en los rimadores de área feltresco-romañola. Giusto fue autor de un cancionero que, conocido con el título arbitrario de *La bella mano*, suele considerarse el más precoz y notable intento de petrarquismo de la primera parte del siglo XV. Compuesto por 150 composiciones, que fueron reunidas hacia 1440, y que también en las opciones métricas respetaban la tipología del ejemplo petrarquesco, si se exceptúan los tres capítulos y la égloga polimétrica, el cancionero de Giusto puede, de hecho, considerarse el punto de arranque de una

14. M. Santagata, *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano* (1984), en Santagata y Carrai, *La lirica di corte*, cit., pp. 43-95. Sobre el petrarquismo toscano véase la antigua, pero aún hoy en día no superada, monografía de F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi di Lorenzo il Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891; sobre el veneciano, A. Balduino, *Le esperienze della poesia volgare*, en G. Arnaldi y M. Pastore Stocchi (eds.) *Storia della cultura veneta*, III, I: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 265-367; Id., *Rimatori veneti del Quattrocento*, Padua, Clesp, 1980.

entera tradición, que funda la propia capacidad estilística en la fidelidad a un modelo privilegiado de forma absoluta, a tal punto que ha hecho merecer a su autor la reciente definición de «Pietro Bembo del Quattrocento»¹⁵.

El cambio sustancial tuvo lugar en los años sesenta del siglo, cuando la poesía lírica conoció una expansión sin precedentes, y cuando los centros de producción de las pequeñas señorías de la circunscripción feltresco-romañola se trasladaron a las grandes cortes septentrionales (Ferrara, Mantua, Milán) y meridionales (Nápoles), que vinieron así a añadirse a Florencia y al Véneto, centros ya eficazmente activos en la primera mitad de la centuria. Las transformaciones, por lo demás, no afectaron sólo al aspecto cuantitativo ni únicamente al geográfico, desde el momento en que implicaron al mismo tipo de relación con el modelo, dando lugar a un petrarquismo –por así decirlo– más riguroso, como testimonian algunas personalidades poéticas de relieve como Boiardo, Sannazaro y Lorenzo dei Medici.

No es fácil indicar los rasgos que distinguen, respectivamente, las producciones estense, sforzesca y mantuana de las grandes cortes del Norte, acomodadas, en cambio, por «un uso socializzato del Petrarca» que ponía determinados temas y formas tomados del modelo al servicio del inmediato disfrute dentro de la corte¹⁶. Entre Ferrara, Mantua y Milán, además de otras ciudades de la península, se movieron el *aquilano* Serafino de' Ciminelli (1466-1500), más conocido como Serafino Aquilano, y el ferrarés Antonio Tebaldi (1463-1537), latínamente llamado Tebaldeo, dos máximos representantes de la denominada lírica cortesana que en aquel uso socializado de Petrarca y, más en general, de la poesía encontraba su mayor fuente de inspiración. Ambos gozaron, como se sabe, de una enorme fortuna entre sus contemporáneos: el primero, por su dotes de hábil versificador de metros

15. Santagata, *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana'*, cit., p. 27. Para Giusto, en ausencia de una edición crítica, se debe recurrir todavía a Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, ed. L. Vitetti, 2 vols., Lanciano, Carabba, 1918.

16. En general, sobre la poesía de las cortes del Norte en la segunda mitad del siglo XV, véase A. Tissoni Benvenuti, *Quattrocento settentrionale*, Bari, Laterza, 1972, pp. 121-71. Para el ámbito ferrarés, véase ahora, I. Pantani, «*La fonte d'ogni eloquenzia*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.

breves, como el soneto y sobre todo el estrambote, a los que se unían las de músico y cantor; el segundo, por su manera «concettistica», o sea, en la que prevalecen las antítesis y las hipérbolos, las sentencias finales en los sonetos, los juegos metafóricos a menudo atrevidos, si no incluso abstrusos. Por tales vías, la lección petrarquesca terminaba por difuminarse en la elaboración de productos poéticos recortados según exigencias de los acontecimientos mundanos y del vivir social¹⁷. Pero en Ferrara, entre el 69 y el 76, se consumó también la experiencia lírica que llevó al conde Matteo Maria Boiardo (ca. 1441-1494) a la redacción de los *Amorum libri tres*, un cancionero a propósito del cual su más reciente editor ha demostrado «il petrarchismo della raccolta, così dei singoli testi come del macrotesto», subrayando, por otra parte, cómo en él se ha realizado «un'assimilazione sicuramente senza pari nel Quattrocento della lezione di Petrarca, probabilmente superiore anche a quella operata dallo stesso Giusto dei Conti»¹⁸, de cuya recopilación, por lo demás, el cancionero del conde resulta largamente deudor, tanto a nivel de trama como de reutilización del repertorio léxico y de imágenes.

Entre los mayores centros de producción lírica de la segunda mitad del siglo, la Nápoles aragonesa conoció, ya dentro de la denominada «vecchia guardia», o sea, de los funcionarios-poetas de la nobleza ciudadana nacidos entre 1430 y 1445, una significativa diferenciación entre los que, como Francesco Galeota y Pietro Jacopo De Jennaro, fueron intérpretes de una poesía cortesana y, por tanto, de un petrarquismo comprometido, y poetas más aislados que, alejándose conscientemente de la praxis corriente de la lírica cortesana, se mantuvieron mucho más fieles a la lección petrarquesca y experimentaron originales soluciones a los niveles macroestructurales del cancionero, como sucedió en el *Naufragio* de

17. Di Serafino, además de *Le Rime di Serafino de' Ciminelli dell'Aquila*, ed. M. Meneghini, I (sólo vol. publicado), Bologna, Romagnoli-Dall'acqua, 1896 (contiene sonetos, églogas, epístolas y *Rappresentazione allegorica*), véase la reciente edición de los *Strambotti*, ed. A. Rossi, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2002. Sobre él, véase el estudio del mismo A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980. De Tebaldeo, véase la monumental edición de las *Rime*, T. Basile y J. J. Marchand (eds.), 3 vols., Modena, Panini, 1989-92.

18. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, ed. T. Zanato, Turín, Einaudi, 1998, pp. IX e XXX. Fundamental el estudio de P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Florencia, Olschki, 1963.

Giovanni Aloisio y en los *Amori* de Joan Francesco Caracciolo¹⁹. Es, de todas maneras, a la siguiente generación de los poetas napolitanos a la que pertenecen las dos mayores personalidades poéticas, cuya adhesión a la lección petraquesca se aleja más resueltamente de las formas de la poesía cortesana: el barcelonés Benet Garret (ca.1450-ca.1514), más conocido con el nombre italianizado de Cariteo, que en el cancionero amoroso titulado *Endimione* consiguió fundir unitariamente la lectura de los clásicos y la de Petrarca, y Jacopo Sannazaro (1455-1530) que, a través de las reelaboraciones a las que sometió tanto las rimas amorosas como las églogas de la afortunadísima *Arcadia*, alcanzó un petrarquismo más riguroso, que, de alguna manera, abrió el camino a Bembo y a su teorización²⁰.

En Florencia, las últimas décadas del siglo fueron dominadas por la personalidad de Lorenzo de' Medici (1449-1492), cuya producción juvenil –unas setenta poesías líricas amorosas por Lucrezia Donati– dio lugar, en torno a 1474-75, a la puesta a punto de un *Canzoniere* que, modelado según los *Fragmenta*, recorre la «amorosa istoria» de Lorenzo y Lucrezia «secondo canoni, moduli e caratteristiche prettamente petrarcheschi». Sólo en la posterior ampliación, que vio más que duplicado el número de composiciones, el *Canzoniere* laurenciano, no sólo se abrió a los recuperaciones ya sea de los clásicos como de los stilnovistas, «ma lo stesso petrarchismo a tutto tondo del Magnifico saprà decantarsi per approdare a vette di suprema rarefazione espressiva, attraverso un amalgama di influssi culturali e di stimoli stilistici rivissuti su una personalissima tastiera»²¹.

19. Sobre la poesía de la Nápoles aragonesa, disponemos del óptimo volumen de Santagata, *La lirica aragonesa*, cit.

20. *Le Rime del Chariteo*, ed. E. Pèrcopo, 2 vols., Nápoles, Biblioteca Napoletana di Storia e Letteratura, 1892; sobre él, véase el reciente volumen de B. Barbiellini Amidei, *Alla luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Florencia, La Nuova Italia, 1999. I. Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, en *Opere volgari*, ed. A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 135-254. Sobre Sannazaro, véase al menos los estudios de P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, en «La Rassegna della letteratura italiana», LXV (1962), pp. 436-82; C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, en «Giornale storico della letteratura italiana», CXL (1963), pp. 161-211; M. Corti, *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro* (1968), en Ead., *Metodi e fantasmi*, Milán, Feltrinelli, 1977, pp. 307-23.

21. T. Zanato, *Introduzione a Lorenzo de' Medici, Opere*, Turín, Einaudi, 1992, pp. 6 y 10. Más en general, véase S. Carrai, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, in Santagata e Carrai, *La lirica di corte*, cit., pp. 96-144.

Por más que, como se acaba de ver, los resultados alcanzados por líricos como Boiardo, Sannazaro y el mismo Lorenzo constituyan las puntas avanzadas del más riguroso petrarquismo del siglo XV, está bien recordar que, como recientemente ha escrito Fedi:

prima della codificazione bembesca e della moda culturale del Cinquecento, l'incontro di queste personalità con il Petrarca [...] avviene nel segno di una esperienza non univoca ma intensamente articolata, che dell'illustre modello assapora ma non ancora subisce il fascino, secondo una fruizione disinteressata e personalissima che è ancora lontana dal fenomeno del bembismo, se pure gli è quasi coeva²².

3. Del «Petrarca non tradito» al «manierismo petrarchista»

En Italia, una orgánica solución del petrarquismo lírico fue imponiéndose progresivamente sólo en el siglo XVI, gracias al coherente esfuerzo de teorización conseguida por Pietro Bembo (1470-1547) a lo largo de la entera primera década del siglo. Las etapas del proceso son archiconocidas. Precisamente a comienzos del nuevo siglo, en 1501, en Venecia, Bembo publicó en los tipos de Aldo Manuzio una edición del *Canzoniere* petrarquesco, cuyo texto, que se ofrecía en el inhabitual y manejable *in ottavo*, había sido reconstruido escrupulosamente del código vaticano 3197 (sólo posteriormente el mismo Bembo encontró y adquirió el manuscrito autógrafo, Vat. Lat. 3195), y se presentaba rigurosamente exento de todo comentario. El libro, cuyo carácter innovador resultó largamente premiado por las más de 160 ediciones conocidas antes de finales del siglo, representó el punto inicial de una larga fase de reflexión sobre las formas y las funciones de la nueva literatura, cuyo resultado final se conoció únicamente cinco lustros más tarde, con la publicación de las *Prose della volgar lingua*. Mientras tanto, en 1505, con la aparición de los *Asolani*, Bembo ponía las bases para una refundación del lenguaje literario en vulgar, y más adelante, en 1513, con la epístola polémica *De imitatione*, expresándose en defensa de la estricta ortodoxia ciceroniana y contra el eclecticismo de Pico de no lejana derivación polizianesca, favorecía aquel proceso de cristalización del uso literario del latín, que constituiría un modelo para fijar también los nuevos criterios del uso

22. R. Fedi, *Invito alla lettura di Petrarca*, Milán, Mursia, 2002, pp. 183-84.

lingüístico relativo al vulgar literario. Es a las *Prose* (1525), sin embargo, a las que Bembo confió el propio programa de refundación del lenguaje literario, elaborando una reconstrucción de la tradición en vulgar en términos exclusivamente de lengua y de estilo, y aplicando al vulgar toscano una retórica imitativa basada en los modelos de Petrarca, para la poesía, y de Boccaccio, para la prosa. Se trató, pues, de una «proposta normativa di ritorno all'ordine petrarchesco», que resultaba en neto contraste con el carácter experimental del petrarquismo del siglo XV, como bien ha advertido, entre otros, Mazzacurati:

Sottraendosi al consumo rapido, capriccioso, dissipante di tanta esperienza quattrocentesca, sia in area «cortigiana» che in area tardo-municipale, l'ideologia della letteratura che le *Prose* sanciscono sembra prevedere e precedere una sorta di stasi quantitativa, di iterazione e moltiplicazione a partire da un gioco di sistemi chiusi²³.

Las consecuencias de esto sobre la producción lírica del siglo XVI fueron múltiples y profundas. Mientras, se ha de decir que la ejemplificación del programa teórico expuesto en las *Prose* llegó sólo cinco años más tarde, con la publicación de la recopilación de las *Rime*. Sobre ellas, se conoce el juicio que, con justa severidad, expresó Dionisotti, para quien «troppe volte il recupero critico della tradizione si esauriva in sé stesso, nella ostentazione puramente e facilmente tecnica della disponibilità di un modello»²⁴. Por otra parte, el mismo año de las *Rime* bembianas, aparecieron impresas también las de Sannazaro que, aunque pertenecían a una época diversa, se alejaban del experimentalismo y del plurilingüismo de molde cortesano, para presentar soluciones lingüísticas y estilísticas análogas a los resultados a los que entre tanto había llegado Bembo y que, por supuesto, en éste último se fundaban en una praxis imitativa mucho más consciente y, sobre todo, teóricamente equipada. La admirable coincidencia dictó a Dionisotti la célebre afirmación de que «si può ben dire che il 1530

23. G. Mazzacurati, *Pietro Bembo e il primato della scrittura*, en Id., *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 103 e 114-15.

24. C. Dionisotti, *Introduzione a P. Bembo, Prose e Rime*, Turín, Utet, 1966², p. 49 (el texto de la *Introduzione* está recogido ahora en C. Dionisotti, *Scritte sul Bembo*, ed. C. Vela, Turín, Einaudi, 2002, pp. 23-65).

sia la data di nascita del petrarchismo lirico cinquecentesco»²⁵. quede claro, sin embargo, que la *imitatio stili* de la mediación bembiana no excluye necesariamente la posibilidad de leer el texto petrarquesco como documento de vida, o sea, de hacer de él el objeto de una *imitatio vitae*. Sobre dicho aspecto ha insistido oportunamente Baldacci, como resulta del siguiente fragmento:

Cosicché l'interesse critico-retorico che sarà compiutamente espresso dalle poetiche (in primo piano le *Prose* del Bembo nella loro non ancora sufficientemente rivelata intenzione di poetica), è assente quasi del tutto nei commenti al *Canzoniere*, ove non si tratta di presentare la poesia sotto un aspetto paradigmatico sul piano della forma, bensì su quello della vicenda biografica di un uomo esemplarmente eccezionale²⁶.

Ejemplar, en este sentido, es el comentario de Vellutello que se dio a la imprenta en 1525, el mismo año –se ponga atención– de las *Prose*, y que tuvo una gran fortuna con sus aproximadamente treinta reimpressiones quinientistas. Pues bien, la reordenación y el comentario de Vellutello se realizaban en clave biográfico-cronológica, tendiendo a hacer así del *Canzoniere* la crónica de una historia amorosa entendida como transposición de lo vivido. En todo caso, fue con la mediación teórica y práctica de Bembo cómo el modelo petrarquesco se impuso hasta convertirse en hegemónico, con la consecuencia de que a la producción de textos petrarquescos terminó por corresponder la entera producción de escritura lírica. Porque la propuesta de las *Prose* consistía, en efecto, en la elaboración de una gramática de la lengua literaria, en este caso lírica, haciéndola coincidir con un único texto concreto, precisamente el *Canzoniere* petrarquesco. El resultado fue que, como ha sugerido Quondam, «la proposta del modello-Petrarca si trasformò [...] in codificazione di uno specifico sistema linguistico rigidamente *normativo e selettivo*», es decir, en la obtención de un «sistema linguistico ripetibile», dentro del cual es dado reunir la «serie costante e fitta di testi lirici» del siglo XVI²⁷. Se distancian de él, aunque sólo parcialmente, algunas voces femeninas, que resultaron más inmunes a los

25. *Ibid.*

26. L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padua, Liviana, 1974², p. 59.

A. Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 211-12.

condicionamientos del bembismo²⁸, y –naturalmente– el que está considerado el mayor lírico del siglo antes de Tasso, o sea, Giovanni della Casa (1503-1556), cuyo «canzoniere bifronte» ha sido considerado «un imprescindible dato di partenza per le future schiere di rimatori volgari, quasi un ponte gettato fra la generazione umanistico-bembiana della prima metà del secolo e i postumi poeti veneziani dell'età che si era avviata al Manierismo»²⁹. Y, no obstante, precisamente la época, a lo largo de la cual la praxis imitativa inaugurada por el bembismo fundaba un *codice petrarchista*, fue también la que conoció el máximo desinterés por la *forma canzoniere*; se deduce de ello que el código petrarquista del siglo XVI no contemplaba, entre sus elementos constitutivos, el nivel macroestructural, sino que, al máximo, concebía el *Canzoniere* como una vida en rimas de *messer Francesco Petrarca*. Se trata de un significativo factor distintivo respecto al petrarquismo del siglo XV, cuya propensión al experimento concernía al nivel macroestructural, dando lugar –aunque raramente y en formas diversas– a cancioneros de tipo petrarquista. Y es que, como ha explicado con perspicacia Santagata:

un petrarchismo «forte» non richiede il libro di rime, un petrarchismo «debole» ne favorisce lo sviluppo. In termini un poco più generali: un codice petrarchista formato e fissato espunge il livello macrostrutturale, mentre un codice petrarcheggiante ancora aperto e in via di formazione empirica può accoglierlo fra i suoi settori sperimentali³⁰.

28. Sobre el fenómeno de las mujeres poetisas, véase L. Borsetto, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti*, en M. Zancan (ed.), *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venecia, Marsilio, 1983, pp. 171-233; J. Schiesari, *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Itaca-Londres, Cornell University Press, 1992, pp. 160-90; VV. AA., *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, «Actes du colloque international Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992», Aix-en-Provence, Université de Provence, 1994. En perspectiva europea, S. R. Jones, *The Currency of Eros: Womens Love Lyric in Europe (1540-1620)*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

29. R. Fedi, *I due canzonieri di Giovanni Della Casa*, en Id., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 248. Para la edición, véase G. Della Casa, *Rime*, ed. R. Fedi, 2 vols., Roma, Salerno Editrice, 1978.

30. M. Santagata, *Introduzione* a Id., *Dal sonetto al canzoniere*, Padua, Liviana, 1989², p. 15.

Por lo demás, respecto al petrarquismo del siglo XV, también la dimensión geográfica resulta bastante menos pertinente, desde el momento en que la difusión firmemente nacional de la propuesta bembiana dejó poco espacio a los empujes centrífugos, con la única significativa excepción del área napolitana³¹. Es comprensible, entonces, que a partir de la mitad del siglo, es decir, cuando el petrarquismo se convirtió en un gran fenómeno de comunicación de masa, «la forma-canzoniere si va mutando gradatamente nella forma-raccolta o libro di rime»³². Dio comienzo así, con las *Rime diverse*, publicadas en 1545 por el editor veneciano Giolito de Ferrari, la afortunada época de las antologías poéticas, aquellos contenedores que hacían convivir poetas representativos como Bembo junto a poetas de fama de dudosa habilidad e, incluso, a poetas del todo desconocidos. De ello resultaba, como ha sugerido Gorni, que la desorganicidad del «libro di rime» destacara sobre la organicidad de la «forma-canzoniere», y con ello, crestomatía, fragmento, ejemplaridad terminaban por prevalecer sobre la lectura continua, sobre la cohesión interna, sobre la contextualidad³³. Es suficiente; y, no obstante, las consecuencias de tales operaciones editoriales, lejos de detenerse dentro del libro, acabaron por implicar a la misma relación que el texto mantiene con la dimensión histórica. Roberto Fedi, en efecto, ha subrayado justamente cómo el «libro di rime», en el ensamblar uno tras otro tanto los autores como los textos, obtuvo el doble efecto –por un lado– de pérdida de jerarquía, y –por otro– de pérdida de profundidad histórica. En suma, la miscelánea poética tendía a disponer a los autores y los textos seleccionados en el plano unidimensional de la máxima intercambiabilidad y de la pura contemporaneidad, consintiendo que de una operación de imitación se pasara a un proceso de cita³⁴.

Por otra parte, una práctica poética dispersiva y un gusto por el verso nacido por ocasiones contingentes, hicieron inactuales también

31. Véase E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale* (1973), en Id., *Rinascimento inquieto*, nueva edición, Turín Einaudi, 1994, pp. 264-306; G. Ferroni y A. Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.

32. R. Fedi, *Canzonieri e lirici nel Cinquecento. I. Dall'imitazione alla citazione*, en Id., *La memoria della poesia*, cit., p. 49.

33. G. Gorni, *Il canzoniere* (1984), en Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 114.

34. Fedi, *Canzonieri e lirici nel Cinquecento*, cit., p. 51.

en el mayor lírico del siglo, Torquato Tasso (1554-1595), la idea del libro de poesía fuertemente cohesionado, a favor del fragmentarismo o de la estructuración de las rimas «a grappolo» (amorosas, de encomio, sagradas). Ni es casual que el mencionado Della Casa fuera poeta amadísimo por Tasso, autor de un monumento lírico de vastísimas proporciones (1708 composiciones reunidas), cuya historia compositiva y editorial resulta bastante intrincada, y que el más reciente editor ha definido «uno dei più fervidi laboratori sperimentali della lirica tra Rinascimento e Barocco»³⁵. De hecho, aun estando anclada en los esquemas del petrarquismo del siglo XVI, la poesía de Tasso llegó a un progresivo vaciado de los motivos petrarquistas y a una gradual liberación de los estilemas más habituales derivados del magisterio de los *Rerum vulgarium fragmenta*. Sobre las formas perfectas y controladas del modelo prevaleció, en efecto, la propensión por el dictado musical, por el gusto suave del sonido, que alcanzaron vetas de particular maestría en el género del madrigal.

Favorecido por la supremacía cultural italiana en el siglo XVI, cuando por nuestra cultura se creó un nuevo público europeo, y, sobre todo, promovido por la propuesta bembiana, que con el texto del *Canzoniere* hacía coincidir la elaboración de una gramática de la lengua poética, el modelo petrarquista se difundió a la vuelta de pocas décadas por toda Europa, donde la imitación de Petrarca y de sus seguidores contribuyó firmemente a la radical renovación poética, motivando la ruptura con la tradición de la poesía nacional, y favoreciendo la fundación del moderno lenguaje lírico.

En España, en la época de la primera edición del *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo, los experimentos con los que Boscán y Garcilaso revolucionarían la poesía española tardarían todavía tres lustros. Y sin embargo, en especial en los últimos años de la época de los Reyes Católicos, no faltaron señales que, en formas diversas, preanunciaban lo que se estaba lentamente preparando. Por ejemplo, sea en los añadidos de los nuevos poetas y composiciones de la renovada edición del mencionado *Cancionero*, que vio la luz a tres años de distancia de la primera, sea en las composiciones poéticas

35. B. Basile, *Introduzione* a T. Tasso, *Le Rime*, Roma, Salerno Editrice, 1994, vol. I, p. VII.

que Bartolomé de Torres Naharro presentó como «ante pasto» y «post pasto» de las comedias publicadas en la *Propalladia*, impresa en Nápoles en 1517, no faltaron numerosos y significativos ejemplos que no sólo mostraban la penetración de la poesía de Petrarca, sino que eran también índice de la atención vuelta a la contemporánea poesía italiana. Claro está, se trataba casi siempre de fenómenos en los que se esforzaba por combinar la fidelidad a una tradición local, todavía muy fuerte y consolidada desde hacía tiempo, con los tímidos intentos de apertura a lo nuevo, o sea, a la poesía que provenía de la península italiana³⁶.

A 1526, apenas un año después de la publicación de las *Prose bembianas*, se remontan los primeros experimentos en la nueva manera de poetizar, por parte del barcelonés Juan de Boscán (ca. 1487- 1542), quien suministra la defensa de la renovación formal por él mismo –y de su amigo Garcilaso– puesto en marcha y promovido, en la célebre *Epístola a la duquesa de Soma*, que hace las veces de prólogo al segundo libro de las obras, publicadas póstumas, un año después de la muerte del autor. Traductor del *Cortegiano* (1534), Boscán comenzó a intentar «en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia»³⁷, bajo sollicitación de Andrea Navagero, entonces embajador de Venecia en la corte del emperador Carlos V. En las 10 canciones y en los 102 sonetos, reunidos en el mencionado libro segundo, el modelo petrarquesco resulta a menudo contaminado por los módulos poéticos de las dos ilustres tradiciones, de las que Boscán era

36. Vd. F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, en VV. AA., *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-30; Id., *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento*, en «Studi Petrarqueschi», IV (1987), pp. 229-36; R. Lapesa, *Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca* (1988), ahora en Id., *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 122-45. Sobre el petrarquismo, en general, una útil reseña es el volumen de M. del P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987; a la misma estudiosa debemos también el vasto repertorio *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990. Véanse también las más recientes aportaciones de M. Morreale, *Il petrarchismo in Spagna: antecedenti e tramonto*, en *La cultura letteraria italiana e l'identità europea*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2001, pp. 107-66, y de A. Alonso, *La poesía italianista*, Madrid, Laberinto, 2002..

37. *Obra poética de Juan Boscán*, M. de Riquer, A. Comas y J. Molas (eds.), Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1957, p. 89.

natural heredero: la de la lírica catalana (Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi, y sobre todo Ausias March) y la de los *cancioneros* de corte castellanos. En particular, son los esquemas lógicos derivados de la poesía del gran Ausias March los que interaccionan más frecuentemente con el tejido petrarquesco, dando origen a los productos de mayor interés por la estudiada síntesis de las diferentes tradiciones poéticas. Lo que, no obstante, no ha impedido al poeta reconstruir la historia de un amante que «en el proceso de separación de su condición, habrá que elevarse hasta el autor platónico y la redención cristiana»³⁸.

Es al toledano Garcilaso de la Vega (ca.1501-1536) a quien le toca, de todos modos, el mérito de haber llevado adelante con mayor determinación la experimentación actuada con ligera anticipación por su amigo y compañero barcelonés, y de haber impuesto –gracias a resultados sorprendentemente maduros– el nuevo modelo poético a aquellos que podemos considerar con una cierta aproximación sus continuadores e imitadores. Y sin embargo, también un poeta precoz y sorprendentemente maduro como Garcilaso, conoció su etapa de aprendizaje, como resulta evidente por un exiguo número de sonetos que se remontan, probablemente, al año del cambio sustancial, 1526, o a un periodo inmediatamente posterior, y en los que es dado reconocer con relativa facilidad una amalgama entre el modelo petrarquesco y los ingredientes de los que se avala –hasta abusar de ellos– la poesía denominada *cancioneril*, un extremado y atormentado conceptismo expresado con el recurso no menos acentuado a figuras de repetición y de antítesis. Muy pronto, sin embargo, como en la canción del exilio danubiano, «Con un manso rüido», compuesta entre los meses de marzo y julio de 1532, la adecuación al nuevo modelo poético aparece, si no definitivamente cumplido, por lo menos llevado a tal punto que consiente reconocer –en algunas estrofas– el nacimiento de una lengua poética, en la que con el logro de un petrarquismo perfecto abre el paso a la recuperación de las fuentes clásicas. Modelo petrarquesco y modelos clásicos invertirán pronto los papeles; o, por lo menos, asumirán un peso equivalente en la producción napolitana de Garcilaso, la más considerable desde el punto de vista cuantitativo, y también la más madura y perfecta bajo el perfil cualitativo.

38. A. Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Libros Pórtico, 1982, p. 387.

El exilio danubiano no duró más que pocos meses; el poeta, en efecto, fue conminado pronto en el exilio napolitano, donde Garcilaso llegó en septiembre de 1532, y donde transcurrió –con algunas interrupciones– el resto de su breve existencia, hasta la fatal campaña en Provenza, en la que encontró la muerte en el curso de una escaramuza militar. A su llegada a Nápoles, Garcilaso, bien introducido en una densa red de relaciones intelectuales entre corte virreinal y Accademia Pontaniana, y activamente partícipe del debate sobre la literatura que se estaba desarrollando, imprimió un nuevo cambio de rumbo a su producción poética, abandonando en parte los resultados petrarquescos casi exclusivamente perseguidos hasta entonces, y siguiendo el intento de implantar –también en la lengua española– las principales formas poéticas clásicas. En el fondo, podemos sintéticamente afirmar que, durante los años de su estancia napolitana, Garcilaso vivió en estrecho contacto con un ambiente cultural en el que, junto a la afirmación del petrarquismo bembiano, iban madurando los experimentos de una nueva poesía que en los géneros neoclásicos encontraba su más cumplida realización. Nacen así pequeñas obras maestras de poesía renacentista, como –por ejemplo– la primera de las tres églogas, «El dulce lamentar de dos pastores», o la *Ode ad florem Gnidi*, «Si de mi baja lira», en las que el poeta supo conjugar con arte sapiente el clasicismo de los géneros y de los modelos (Virgilio, Horacio) con el íntimo petrarquismo que es dado encontrar en ambos textos mencionados³⁹.

En torno a la mitad del siglo, el proceso de asimilación de la lengua poética por parte de los españoles, iniciado unas tres décadas antes, se debe considerar un fenómeno totalmente consumado. A la posterior generación de poetas españoles, es decir, la plenamente activa en las décadas siguientes a la mitad del siglo, antes de que –a caballo de los años ochenta y los noventa– fuera impuesto un nuevo y decisivo cambio radical; a esta generación de poetas filipinos –decía– les tocó una tarea de renovación, que consistió en el experimentar nuevos caminos, sin, por otra parte, sobrepasar el surco del petrarquismo; o bien, dicho con otras palabras, les tocó la tarea de superar el modelo fundado en el binomio Petrarca-Garcilaso, aun en la

39. Véase Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

sustancial fidelidad al mismo. En este esfuerzo de renovación, una contribución no desdeñable vino una vez más de Italia: pero ya no a través de la voz extraordinariamente única de un solo poeta (Petrarca), sino mediante una pluralidad de tonos, todos vehiculados por aquel vasto fenómeno editorial que caracterizó el panorama poético de la segunda mitad del siglo XVI. Me refiero, naturalmente, a aquellas antologías poéticas que conocieron una enorme fortuna y una larga difusión, dentro y fuera de la península italiana. En suma, después de una primera fase en que Garcilaso había forjado el moderno lenguaje lírico sobre el modelo de Petrarca y de los clásicos, algunos poetas de las generaciones posteriores inauguraron una nueva fase, durante la cual el intento de renovación cumplido por ellos también pasa a través de la confrontación con los rimadores petrarquistas italianos, puestos a disposición por los «libri di rime», a partir de la primera recopilación giolitina de *Rime diverse* de 1545 hasta aquellas antologías extraídas de las mismas antologías, conocidas con los títulos de *Rime scelte* y de *Fiori*⁴⁰.

Entre los poetas de esta generación sobresale el sevillano Fernando de Herrera (1534-1597), que, después de haber dado a la imprenta un extenso comentario de la poesía de Garcilaso (*Anotaciones*, 1580), publicó dos años después una selección de 91 composiciones de su poesía, mientras que el resto de su producción poética vio la luz sólo muchos años después de su muerte, en una edición a cargo de Francisco Pacheco (*Versos*, 1619). Pues bien, en los textos publicados en vida y, mucho más, en los publicados póstumos, el nuevo lenguaje lírico resulta sometido a un proceso de intensificación, con el resultado de un estilo artificioso que es característico del gusto manierista, como por lo demás el mismo Herrera manifestaba en un pasaje de las *Anotaciones*: «Y es claríssima cosa que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocuencia»⁴¹.

También en Portugal, a comienzos del siglo, la publicación de una voluminosa recopilación de poesía, el *Cancioneiro geral* (1516)

40. Resulta todavía útil el estudio clásico de J. G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.

41. F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M. Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001, p. 561. Para la poesía, véase *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 1975.

de García de Resende, muestra cómo entre los textos de tipo tradicional asoman la cabeza las nuevas tendencias que se inspiran en los modelos italianos, entre ellos el *Canzoniere* petrarquesco.

Pero fue Francisco Sá de Miranda (1481-1558), de vuelta de su viaje a Italia (1521-1526), donde en Roma residió junto a Vittoria Colonna, quien desarrolló un papel fundamental en la introducción en Portugal del modelo petrarquesco y de las nuevas formas métricas vinculadas con él, la *medida nova*⁴². El petrarquismo portugués se afirmó definitivamente en torno a la mitad del siglo, con la siguiente generación de poetas, en los que la lección de Petrarca resulta fuertemente contaminada con la de los clásicos, los neolatinos, los contemporáneos petrarquistas italianos y los mismos poetas de la vecina España, con un especial interés por Boscán y Garcilaso. Por lo demás, una característica de Sá de Miranda, común por otra parte a todos los escritores portugueses del siglo XVI, es el bilingüismo literario, por lo que ellos utilizaban, casi indiferentemente, tanto el portugués como el castellano. Con la excepción de António de Ferreira (1528-1569), que es también autor del único cancionero petrarquesco concebido como secuencia de textos narrativamente organizados; se trata del libro de 102 sonetos reunidos en los *Poemas lusitanos*, los cuales –por lo demás– están estructurados en secciones sobre la base de los diferentes géneros poéticos (odas, elegías, églogas, epístolas, epitafios y hasta la tragedia *Castro*).

Con la lírica de Luís Vaz de Camões (1524/25-1580), que también le debe a Petrarca su aprendizaje, «i grandi motivi dell'universo sentimentale di Petrarca sono ricreati alla luce di un disinganno e di una drammaticità che superano di molto i termini in cui, nel *Canzoniere*, era rappresentato questo sentimento di dissidio»⁴³. La mayor inquietud se refleja, por lo demás, en una mayor libertad

42. F. Sá de Miranda, *Obras completas*, ed. M. Rodrigues Lapa, 2 vols., Lisboa, 1943.

43. R. Marnoto, *Il petrarchismo in Portogallo*, en L. Stegagno Picchio (ed.), *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, Florencia, Passigli, 2001, pp. 380-81. Para la poesía lírica de Camões, publicada póstuma en 1595, véase *Lírica completa*, ed. M. de L. Saraiva, Lisboa, 3 vols., 1980-1981. Sobre el petrarquismo portugués, en general, véase el volumen de la misma Marnoto, *O petrarchismo português do renascimento e do maneirismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1997.

respecto a Petrarca y sus imitadores, que lo condujo a la superación del modelo petrarquesco, con resultados de indudable gusto manierista, como por otra parte era posible comprobar ya en la poesía del mencionado Ferreira, perteneciente con el mismo Camões, a la generación del español Herrera y de los franceses Du Bellay y Ronsard.

Considerado el introductor de Petrarca en la poesía francesa del siglo XVI, Clément Marot (1496-1544), un poeta por muchos aspectos todavía vinculado a la manera de los «grands rhétoriciens», fue autor de numerosos epigramas de contenido amoroso, en algunos de los cuales es dado advertir la presencia de Petrarca junto a la, más que preponderante, de los famosos estrambotistas italianos, Serafino Aquilano y Tebaldeo. Más directamente, Marot, que en los años 1534-36 conoció la experiencia del exilio en Italia, entre Ferrara y Venecia, de Petrarca tradujo una canción, «Standomi un giorno solo a la fenestra», y seis sonetos, en los que introdujo una importante novedad métrica, desde el momento en que los dos tercetos del esquema italiano fueron por él reportados con un dístico seguido de un cuarteto de rimas cruzadas (AABCCB)⁴⁴.

En Lyon, importante encrucijada comercial y cultural entre Francia e Italia, Maurice Scève (1501-1560) compuso y publicó *Délie objet de plus haute vertu* (1544), una recopilación de 449 «dizains», dedicados a la poetisa Pernette de Guillet. El «dizain», en la definición de Thomas Sebillet (*Art poétique*, 1548), es un epigrama de diez versos y, por tanto, se relaciona con el género clásico y con el neolatino de los poetas contemporáneos como Nicolas Bourbon o Jean Visagier, que Scève frecuentaba en la ciudad natal. Desde el punto de vista métrico-formal, pues, no hay nada que se acorde con el modelo petrarquesco, con el que la recopilación de Scève tenía, sin embargo, significativos puntos de contacto sea en el plano de las numerosas reminiscencias presentes en las composiciones individuales, aunque no pueda excluirse la mediación de los petrarquistas italianos del siglo XV; sea en el plano macroestructural, habiendo sido

44. Sobre el petrarquismo de Marot, véase Ch. Dedeyan, *La fortune de Petrarque en France*, en *La Pléiade e il Rinascimento italiano*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, pp. 39-52.

considerado *Délie* el primer «canzoniere» francés, a pesar de que no falten divergencias relevantes, a partir de la ausencia de aquel arrepentimiento que los juveniles errores inspiran en el modelo italiano⁴⁵.

De veinticuatro sonetos, además de tres elegías, está constituida, en cambio, la reducida obra poética que Louise Labé (1524-1566), otra ilustre representante de la denominada «escuela de Lyon», publicó en 1555. Como el de Petrarca, el «canzoniere» de Labé reconstruye retrospectivamente una historia amorosa que, aun pretendiendo servir de aviso a las otras «dames» («et gardez vous destre plus malheureuses!»), sin embargo, adolece de la dimensión cristiana e, incluso, de un desarrollo espiritual⁴⁶.

Pero, seis años antes de que la «belle cordière» de Lyon diera a la imprenta su breve recopilación, en la primavera de 1549, en París, uno de los dos protagonistas de la «Pléiade», Joaquin Du Bellay (1522- 1560), había publicado dos recopilaciones de versos, la *Olive* y los *Vers lyriques*, precedidas por el tratado sobre la *Deffence et illustration de la Langue Françoise*, donde al deber de rendir ilustre la lengua nacional se conectaba la idea de una imitación creadora en poesía. Al poeta futuro, verdadero interlocutor del discurso sobre la defensa de la lengua, corresponde, en efecto, renovar, enriqueciéndolo y mejorándolo, el idioma francés, por medio –no de la traducción– sino de la imitación tanto de los modelos clásicos como de los italianos. Petrarca acababa así por ser tratado a modo de los *auctores* de la clasicidad, y el soneto petrarquesco adquiría igual dignidad que la oda horaciana. De tal manera, en el tratado como en las recopilaciones, el lector encontraba expresada –en términos ya sea teóricos, como prácticos– una nueva concepción de la poesía lírica que, en la reciente síntesis de François Rigolot, «rejetait les genres médiévaux (ballade, chant royal, rondeau), la prosodie compliquée de la seconde rhétorique et les “facilités” de l’école marotique»⁴⁷. Con los 50 sonetos compuestos «à la louange de l’Olive» que, en la segunda edición de 1550, resultaron más que duplicados, Du Bellay, en conformidad con

45. M. Scève, *Délie*, ed. F. Joukovsky, París, Dunod, 1996.

46. L. Labé, *Oeuvres complètes*, ed. E. Giudici, Genève, Droz, 1981; y la sucesiva edición ed. F. Rigolot, París, Flammarion, 1986.

47. F. Rigolot, *Poésie et Renaissance*, París, du Seuil, 2002, p. 187.

los preceptos expresados en la *Deffence*, impuso el género poético que en Francia resultaba casi nuevo, a pesar de los precedentes de poetas como Saint Gelais, Marot, Scève, Marguerite de Navarre, Peletier, y a pesar de que un año antes –en 1548– un poeta de Carpentras, Vasquin Philieul, había presentado en traducción 196 sonetos de Petrarca. El resultado fue alcanzado gracias a la aplicación del principio de imitación que, un vez teorizado y fuertemente defendido en el tratado, en los sonetos resultaba concretamente ejercido respecto a Petrarca, pero también de aquellos numerosos petrarquistas que con sus composiciones habían llenado las antologías giolitinas de *Rime diverse*, publicadas en los años 1545 y 1547. Tampoco la recopilación resultaba privada de un principio organizativo interno, desde el momento en que del *Canzoniere* petrarquesco la misma acogía sea el punto de vista retrospectivo, sea la idea de un desarrollo espiritual, ambos completados por una inspiración neoplatónica, que resultaba mucho más evidente en la edición ampliada. Más bien, es necesario insistir en el hecho de que, gracias también a los múltiples préstamos de los autores de las *Rime diverse*, los sonetos de la *Olive* presentan un recurso más frecuente a la mitología, así como una propensión al uso del concepto o de la *pointe* final, que los hacen partícipes del incipiente gusto manierista⁴⁸.

Después de un *debut* literario, en 1550, consagrado al género clásico de la oda, tanto pindárica como horaciana (*Quatre Premiers Livres des Odes*), y bajo el signo de un declarado desprecio por los «petits sonnets pétrarquizés», dos años después, el otro gran protagonista de la «Pléiade», amigo y condiscípulo de Du Bellay en el colegio de Coqueret, Pierre de Ronsard (1525-1585), se adhiere a la moda del petrarquismo, publicando a su vez una recopilación de sonetos dedicados a Cassandre, las *Amours*, que tuvo pronto –el año siguiente– una nueva edición ampliada, y fue acompañada de un amplio comentario a cargo de Marc-Antoine Muret. Al célebre humanista, en efecto, se confiaba la tarea de descifrar los no pocos lugares oscuros, que resultaban tales por efecto de las numerosas alusiones eruditas que Ronsard extrae de los autores clásicos, y que por otra parte creaban un significativo fenómeno de contaminación de la

48. J. Du Bellay, *L'Olive*, en *Oeuvres poétiques*, ed. D. Aris y F. Joukovsky, 2 vols., París, Bordas, 1993-1996, vol. I, pp. 1-74.

lengua de Petrarca con las reminiscencias clásicas. Y, sin embargo, en sus imitaciones, Ronsard se muestra más libre y bastante más discreto que su compañero Du Bellay, respecto al que revela una neta preferencia por los grandes maestros –Bembo y, naturalmente, el mismo Petrarca– más bien que por la pléthora de petrarquistas más o menos conocidos; hace un uso mucho más moderado de las antologías giolitinias, aunque las conoce y anota; y, por último, cualquiera que sea el modelo al que preste atención, suele deducir de él un motivo antes que calcar el dictado⁴⁹.

Mientras, en 1553, el mismo año en que vio la luz la edición de las *Amours*, Du Bellay, al reeditar el *Recueil de Poesie*, insertaba allí la oda «A une dame» que se planteaba realmente como una verdadera sátira contra la poesía petrarquista («J'ay oublié l'art de petrarquizer»), y que, en efecto, fue retomada y enmendada algún año después, en los *Divers jeux rustiques*, con el título «contre les pétrarquistes»⁵⁰. También ella fruto del encuentro con los modelos italianos: la tradición antipetrarquista de un Niccolò Franco o de un Berni, la sátira no es menos que la reacción contra los demasiado fáciles resultados poéticos de los petrarquistas y, por tanto, también contra el autor de la *Olive*. La misma puede ser asumida, pues, como un punto crucial, respecto al cual las grandes recopilaciones del exilio italiano, *Antiquitez de Rome* y *Regrets*, publicadas en 1558, tras el regreso del autor a su patria, representan los resultados más maduros y coherentes, en los que el alejamiento del petrarquismo no borró las deudas contraídas en relación con los modelos italianos y clásicos, sobre cuyas huellas se había ido forjando el nuevo lenguaje lírico francés.

De no menor complejidad se configura la relación que Ronsard mantuvo con el petrarquismo en las obras poéticas de argumento amoroso que siguieron a la recopilación de las *Amours* de 1553. En la *Continuation des Amours* (1555) y en la *Nouvelle Continuation* (1556), donde Cassandre es abandonada por Marie, las novedades que se presentan al lector son múltiples, yendo desde las inéditas soluciones métrico-formales, con el alejandrino que ocupa el puesto

49. P. De Ronsard, *Les Amours*, ed. H. E. C. Weber, París, Garnier, 1998.

50. Las dos redacciones de la composición pueden leerse en Du Bellay, *Oeuvres poétiques*, ed. cit., vol. I, pp. 170-77 y vol. II, pp. 190-96.

del decasílabo en la mayoría de los sonetos, hasta la más general e inesperada estética de la simplicidad que inspira a las susodichas recopilaciones nuevas, en lugar de los refinados artificios de la obra precedente, para terminar con los modelos más activamente operantes, que ven a los elegíacos latinos –Catulo, Propercio, Tibulo– servir de contrapeso de la alcanzada libertad a la constricción petrarquista. Pero los *Sonnets pour Hélène* (1578) marcan un regreso a Petrarca y al petrarquismo que, aun determinando el tono dominante de la entera recopilación, son sometidos a una fuerte contaminación con los elegíacos latinos y los poetas griegos de la *Antología palatina*. Las fuentes petrarquistas, no obstante, están representadas por aquellos poetas cortesanos del siglo XV, que en Francia habían vuelto a estar en auge gracias a la poesía del modesto y afortunado Philippe Desportes (1546-1606), quien, en sus primeros libros de rimas –*Amours de Diane* y *Amours d'Hipolyte*–, publicados ambos en 1573, había recurrido abundantemente a los poetas del siglo XV como Panfilo Sasso, Tebaldeo, Aquilano, junto a los del siglo XVI presentes en la antología giolitina de las *Rime scelte* de 1563⁵¹.

Al ambiente cortesano de Enrique VIII está estrechamente vinculado el proceso de renovación de la poesía inglesa gracias al recurso al modelo italiano. El papel de introductor de las nuevas formas correspondió, de hecho, a Sir Thomas Wyatt (1503-1542), cortesano y diplomático al servicio del rey en diferentes países europeos, y autor –al menos hasta 1526– de pequeñas baladas que no son más que la continuación de una larga y floreciente tradición local. Sólo después de los viajes a Italia del bienio 1526-27, Wyatt compuso una serie de sonetos que resultaron ser una directa traducción o imitación de Petrarca y –en menor medida– de petrarquistas como Serafino Aquilano. De los treinta sonetos, en realidad, más de veinte remiten a otros tantos textos del *Canzoniere*, seleccionados por otra parte entre los que abundan en repeticiones, antítesis y oxímoros. A menudo Wyatt muestra una extraordinaria ductilidad al adoptar el texto original y prestigioso, de argumento amoroso, a las circunstancias concretas de la vida de corte. Por otra parte, como ha escrito Dasenbrock,

51. Sobre el petrarquismo francés es todavía muy útil el volumen general de J. Vianey, *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle* (1909), Ginebra, Slatkine Reprints, 1969.

«la sua trasformazione di Petrarca in una direzione più realistica, personale ed egocentrica è tanto importante per i più tardi e grandi sonettisti del Rinascimento inglese quanto lo è la sua introduzione della forma del sonetto»⁵². En cuanto a esto último, además, el soneto introducido por Wyatt presentaba la particularidad métrica de sustituir los dos tercetos, canónicos en el italiano, con un cuarteto y un dístico, que constituirá la variante formal típicamente inglesa. Del tal manera, Wyatt parece que mezclase la estructura métrica del soneto con la del estrambote.

Las obras de Wyatt circularon mucho tiempo manuscritas entre el restringidísimo público de corte, hasta que un cuarto de siglo después de su muerte el editor Richard Tottel publicó la antología *Songes and Sonnets*, obra hoy conocida como *Tottels Miscellany*, que constituyó el canal a través del cual la poesía europea y sus nuevas formas líricas se difundieron en Inglaterra. Las obras de Wyatt aparecían allí junto a las de Henry Howard (1517-1547), conde de Surrey, a cuya readaptación de algunos sonetos petrarquescos se debe la invención de la forma definitiva del soneto inglés, con la que será usada por los poetas de la gran época sonetística en las dos últimas décadas del siglo. De hecho, Surrey, por un lado, hace suya la división de Wyatt en tres cuartetos y un dístico, pero, por otro lado, prefiere e impone un esquema métrico un poco diferente (*abab cdcd efef gg*)⁵³.

Hay que esperar, sin embargo, más de unos veinte años, tras la publicación de la primera edición de la *Miscellany* de Tottel, para que se desarrolle una verdadera generación de petrarquistas. Figura internacional y cosmopolita, Philip Sidney (1554-1586), entrado en la historia de la literatura como «English Petrark», fue –en efecto– el autor de la recopilación que está considerada el primer cancionero inglés y la obra maestra de la lírica isabelina de inspiración petrarquista. Comenzados en 1581 e inspirados por la pasión del poeta hacia Penelope Devereux, los 108 sonetos y las once canciones que componen la recopilación de *Astrophil and Stella*, fueron, sin embargo,

52. R. W. Dasenbrock, *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1991, p. 31.

53. Vd. Th. Wyatt, *The Complete Poems*, ed. R. A. Rebholz, Harmondsworth, Penguin, 1978; H. Howard, *The poems*, ed. E. Jones, Oxford, Oxford University Press, 1964.

publicados póstumos en 1591. En el cancionero se cuenta la historia de amor sin esperanza de Astrophil, cuyo nombre juega con el doble sentido de «amante de las estrellas» y la inicial del nombre de Sidney (Phil), por Stella, de una forma en que la obstinada declaración de pasión se expresa a menudo con aquellos conceptos sutiles (*conceits*), que se habían convertido ya en parte integrante de la más tardía tradición petrarquista. Aludiendo al famoso verso, «“Fool”, said my Muse to me, “look in thy heart and write”», Mario Praz ha escrito que «il Sidney, pur professando di ascoltare solo la voce del suo cuore, e di disprezzare la turba petrarcheggiante, di fatto scrive nello stile stravagante dei più artificiali dei petrarchisti»⁵⁴.

La publicación de la recopilación de Sidney estuvo en el origen de un frenesí sonetístico que, si bien estuvo destinado a agotarse muy pronto, caracterizó, sin embargo, la producción poética de la última década del siglo. Vale la pena recordar únicamente, entre otras, *Delia* de Samuel Daniel y *Diana* de Henry Constable, ambas de 1592, *Partenophe and Partenophil* (1593) de Barnaby Barnes, *Ideas Mirror* (1594) de Michael Drayton.

Una mención particular merecen, en cambio, los *Amoretti* de Edmund Spenser (1552-1599), una recopilación de 89 sonetos que se remontan a los primeros años noventa, pero que fueron publicados en 1595. Dedicados a Elizabeth Bayle, su segunda mujer, los sonetos cuentan una verdadera historia de amor que parece desembocar en el *Epithalamion* final, celebración del matrimonio y de la felicidad conyugal. En la serie de sonetos, donde el amor terreno llega a conjugarse con la voluntad de Dios («Love is the lesson which the Lord us taught»), son numerosos los ecos de Petrarca, no faltan tampoco los de otros italianos, como Bembo y Tasso, o de los franceses, Ronsard yportes. En todo caso, en el juicio de Praz, «lo Spenser predilige imitare quei temi che contengono qualche tratto eufuistico. Il Petrarca che troviamo negli *Amoretti* di Spenser è un Petrarca visto nello specchio deformatante di Serafino»⁵⁵. Las capacidades técnicas del poeta resultan,

54. M. Praz, *Petrarchismo e eufuismo in Inghilterra* (1971), en Id. *Bellezza e bizzaria. Saggi scelti*, ed. A. Cane, Milán, Mondadori, 2002, p. 57. Para la poesía de Sidney, véase Ph. Sidney, *The poems*, ed. W. A. Ringler, Oxford, Oxford University Press, 1962.

55. Praz, *Petrarchismo e eufuismo*, cit., p. 60.

por otra parte, particularmente evidentes en el esquema de rimas que suele adoptar (*abba bcbc cdcd ee*), donde los versos de los tres cuartetos son entretajidos hábilmente en el juego del ritmo y de las rimas, a la vez que mantenidos distintos del dístico final⁵⁶.

4. La disolución del código. Petrarca, más allá del petrarquismo

Dirigiéndose al «generosissimo Cavalliero» Philip Sidney, dedicatario de la obra, un indignado Giordano Bruno, en polémica con la gran tradición de la poesía petrarquista, así escribía en el párrafo inicial del «Argomento» antepuesto a *Gli eroici furori* (1585):

Che spettacolo (o Dio buono) più vile e ignobile può presentarsi ad un occhio di terso sentimento, che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso [...] un che spende il miglior intervallo di tempo, e gli più scelti frutti di sua vita corrente, destillando l'elixir del cervello con mettere in concetto, scritto, e sigillar in publichi monumenti, quelle continue torture, que' gravi tormenti, que' razionali discorsi, que' faticosi pensieri, e quelli amarissimi studi destinati sotto la tirannide d'una indegna, imbecille, stolta e sozza sporcaria?⁵⁷

Efectivamente, con la fase del 'manierismo petrarquista', se puede aseverar que el petrarquismo deja de ser aquel código poético sobre el que, a lo largo de las seis o siete décadas centrales del siglo XVI, se había ido poco o poco formando y consolidando una lírica europea que había renovado radicalmente cada una de las tradiciones nacionales. Sin embargo, mientras para el Nolano la polémica antipetrarquescas constituye la premisa teórica «per il recupero in positivo della tensione irrisolta connaturata al linguaggio del *Canzoniere*,

56. E. Spenser, *Amoretti and Epithalamion*, ed. K. J. Larsen, Tempe, AZ, Medieval&Renaissance Texts&Studies, 1997. Sobre el desarrollo del soneto en la literatura inglesa, véase F. T. Prince, *The Sonnet from Wyatt to Shakespeare*, en J. Russell Brown y B. Harris (eds.) *Elizabethan Poetry*, Londres, Stratford-upon-Avon Studies 2, 1960; M. R. G. Spiller, *The Development of the Sonnet*, Londres, Routledge, 1992. Sobre petrarquismo inglés, véanse los estudios generales de T. P. Roche, *Petrarch and the English Sonnet Sequences*, New York, 1989; Dasenbrock, cit.; H. Dubrow, *Echoes of Desire: English Petrarchism and its Counterdiscourses*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

57. G. Bruno, *De gli eroici furori*, en Id., *Dialoghi filosofici italiani*, ed. M. Ciliberto, Milán, Mondadori, 2000, p. 755.

i cui moduli verranno costantemente richiamati come cifra esplicativa di un'esperienza di sé fuori dall'ordinario»⁵⁸, para las futuras generaciones de poetas europeos, activos en el periodo entre finales del siglo XVI y las primerísimas décadas del siglo XVII, los *Rerum vulgarium fragmenta* continuaron siendo el gran código de referencia, en especial para la poesía amorosa, pero sólo para someterlo a la superación y a la ruptura de todos sus esquemas formales y diseños temáticos. En suma, a lo que se quiere hacer mención es a aquel proceso de disolución del código petrarquista, del que paradójicamente tuvo vida una sección relevante de la nueva poesía barroca.

Basta mencionar algunas de las mayores figuras de esta nueva época de la lírica europea: Giovan Battista Marino, en Italia, tres grandes poetas españoles como Lope de Vega, Luis de Góngora, y el más joven Francisco de Quevedo, además de los ingleses William Shakespeare y John Donne, todos vividos entre las fechas extremas de 1561 y 1645, para darse cuenta del hecho de que para su formación fue fundamental la lección de Petrarca y de los petrarquistas del siglo XVI. De hecho, en su producción poética, en algún caso desmesurada, al lector le es dado encontrar numerosas composiciones que parten de imágenes absolutamente convencionales, es decir, que pertenecen a la reconocida tradición lírica petrarquista. Pero se debe también añadir inmediatamente que, más allá de las notables diferencias que distinguen a las varias personalidades artísticas, la originaria vena petrarquista padece, en la práctica poética de cada una de ellas, una tal metamorfosis en grado de cuestionar los fines y los métodos de la convención petrarquesca, que genera así una fractura de aquel código que ellos desmontan y reconstruyen con técnicas cada vez más nuevas. En sus recopilaciones de rimas, por otra parte, a menudo la casuística amorosa no es tanto la de Petrarca como más bien —para entendernos— la del Tasso lírico, con su repertorio de temas cortesanos a la moda, tendente a fijar actitudes y movimientos exteriores. Las consecuencias, en el plano macroestructural, son evidentes: las reparticiones de las recopilaciones y el fraccionamiento interno de las composiciones excluyen cualquier relación con la estructura unitaria del *Canzoniere* petrarquesco, salvo las parciales excepciones representadas por los sonetos shakespearianos y el breve

58. lvi, p. 1349 n.3.

cancionero quevediano, *Canta sola a Lisi*. En todo caso, todo parece testimoniar un gusto por poesía fundada en la *invenzione* –«la nuova maniera dell'invenzione», diciéndolo con palabras de Marino–, a la que, más que a la erudición o a la calidad del estilo, se confía el valor de su escritura lírica que, de hecho, se alimenta de una fantasía metafórica inexaurible. En suma, es el triunfo del juego conceptuoso de las metáforas, en el que resultan maestros inigualables los cinco poetas mencionados, y en el que termina por disolverse el código petrarquista, cuyo andamiaje formal y temático resulta destruido –por así decirlo– desde dentro.

Con la disolución del código operada por los poetas barrocos, la historia del petrarquismo puede decirse que realmente llega a su lugar de destino; lo que no vale naturalmente para Petrarca, cuya presencia continuó estando vigente en las diversas épocas de la lírica europea posterior al siglo XVII. Sin embargo, no es atrevido decir que el prestigio del que gozó fue más nominal que real. De hecho, aun siendo generalmente considerado –en el plano de los contenidos– como el cantor por excelencia de la pasión amorosa, y –en el formal– como el perfecto artífice de versos sublimes, su influencia difícilmente podría considerarse determinante, y su fortuna –en verdad– no es para nada comparable con la que disfrutó Dante, entre los siglos XVIII y XIX. Naturalmente, las cosas se presentan realmente diversas, si reducimos el campo sólo a la poesía italiana, donde la lección petrarquesca no deja de ejercer la propia y esencial influencia en las mayores voces poéticas. Para darnos cuenta de ello, sería suficiente con recordar el juicio de nuestro Leopardi, quien en la poesía de Petrarca encontraba «una forma ammirabilmente stabile, completa, ordinata, adulta, uguale, e quasi perfetta di lingua, degnissima di servire di modello a tutti i secoli quasi in ogni parte»⁵⁹. Coherentemente, el esfuerzo de creación de una lengua poética moderna, cumplido en los *Canti*, coincidía en larga medida con la recuperación del modelo petrarquesco. También en el siglo siguiente, por lo demás, algunas de las más originales experiencias poéticas resultan profundamente marcadas por la lección petrarquesca: «qualunque operazione –ha escrito Guglielminetti–, che nel Novecento abbia avuto di

59. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. G. Pacella, 3 vols., Milán, Garzanti, 1991, vol. I, p. 453.

mira la restaurazione del linguaggio poetico come strumento assoluto di approfondimento interiore e di colloquio intersoggettivo, è avvenuto all'insegna di un certo petrarchismo»⁶⁰. Tres nombres entre todos, como conclusión de una parábola cuyo arco abarca unos seis siglos de poesía, al calor de un modelo lírico con el que, más que con ningún otro, puede hacerse coincidir la modernidad: Guido Gozzano, que repropone el *Canzoniere* como libro de aprendizaje poético por excelencia, abasteciéndose de citas petrarquescas el abundante material de *reuso* que confluye en esa «novela autobiográfica» que son *I Colloqui*; Giuseppe Ungaretti, cuya recopilación *Sentimento del tempo* marcó una vuelta a Petrarca y a Leopardi, después de la experiencia vanguardista del *Porto sepolto* y de *Allegria di naufragi* («Quando mi posi al lavoro del *Sentimento*, due poeti erano i miei favoriti: ancora il Leopardi e Petrarca») ⁶¹; Umberto Saba, que menciona a Petrarca entre los principales modelos de su poesía juvenil («Ma, nella sua formazione, non entrò solo il Leopardi. Ci entrò anche, più o meno, il Petrarca»⁶², pero cuyo *Canzoniere*, tuttavia «malgrado il titolo [...] non ha –almeno direttamente– molto a che fare col *Canzoniere* per antonomasia [...] quasi nessun rapporto (se non quello che lega appunto l'archetipo ai suoi derivati) sussiste per ciò che riguarda la concezione e la strutturazione del 'libro lirico' e l'articolazione interna dei contenuti»⁶³.

60. M. Guglielminetti, *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, p. 49.

61. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (1969), ed. L. Piccioni, Milán, Mondadori, 1992, p. 531.

62. U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948), Milán, Mondadori, 1963, p. 41.

63. F. Brugnolo, «*Il Canzoniere*» di Umberto Saba, en *Letteratura italiana. Le Opere*, 4 vols., Turín, Einaudi, 1992-1996, vol. IV, t. I, p. 537.

Segunda Parte



ASPECTOS DE LA POESÍA DE CORTE. CARVAJAL Y LA POESÍA EN NÁPOLES EN TIEMPOS DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO

Comparados con las investigaciones de los eruditos de finales del siglo pasado y principios del nuestro, los estudios de las últimas tres décadas muestran una marcada propensión a circunscribir fuertemente, si no incluso a negar, la influencia que los modelos poéticos italianos ejercieron en la producción de aquellos poetas ibéricos que con vínculos más estrechos se juntaron con la corte aragonesa de Nápoles, donde ellos residieron durante periodos más o menos largos, según los casos. Tal propensión, fruto meritorio de sapientes y profundizadas indagaciones, ha originado un lugar común de la crítica, que reproduciré recurriendo a la más reciente formulación por mí conocida. En un breve estudio sobre las *serranas* de Carvajal, que versa principalmente sobre las relaciones entre «Andando perdido, de noche ya era» y el *Libro de buen amor*, su autor, E. Michael Gerli, pone fin a su escrito con la sugerencia de seis conclusiones generales, en la penúltima de las cuales se puede reconocer el común lugar crítico en que estamos interesados:

the prevailing literary inspirations and models at court of Alfonso V –scribe Gerli– remained [...] primarily Castilian, harking back to Iberian roots rather than bending toward Italian models¹.

1. E. M. Gerli, *Carvajal's Serranas: Reading, Glossing, and Rewriting the Libro de buen amor in the Cancionero de Estúñiga*, en N. Vaquero y A. Deyermond

«Raíces ibéricas» contra «modelos italianos», pues, con la inesperada además de decepcionante primacía de las primeras sobre los segundos. Pues bien, sin pretender contestar una opinión cuya validez se debe al indiscutible rigor de los estudiosos que la han profesado, mi preocupación es ahora la de reparar en el contexto poético real en el que los poetas ibéricos fueron desarrollando su actividad; e insisto en el adjetivo *real*, porque me es difícil evitar la sensación de que la situación poética napolitana en los tiempos de Alfonso haya sido a menudo o intercambiada con la coeva de otros centros de la península, o confundida con la napolitana de otras épocas: de la segunda mitad del siglo XV, habitualmente, y, aunque más raramente, incluso de la primera parte del XVI. Me apresuro, por tanto, a precisar que –en todo lo que sigue– me referiré esencialmente a los quince años más o menos con los que coincidió el reinado de Alfonso, dejando, pues, fuera del alcance de mi reflexión el posterior periodo de Ferrante, para el que valen otras muy diferentes consideraciones.

Me preguntaré, entonces, cuáles serían los modelos italianos a los que Carvajal y sus colegas les volvieron la espalda, prefiriendo arraigar las propias composiciones en los ya consolidados esquemas de la manera denominada *cancioneril*. El mayor experto de lírica aragonesa de la segunda mitad del siglo XV, Marco Santagata, concisamente nos advierte que «Sino alla generazione di De Jennaro, Aloisio, Galeota ecc. quasi nessuna voce rompe il silenzio calato con la crisi politico-culturale dell'età durazzesca: il petrarchismo, cioè, rinasce a Napoli nella seconda metà del secolo

(eds.), *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, pp. 159-71 (cito de p. 168). Los casi treinta años de estudios, a los que me he referido en el texto, y que culminan con el citado estudio de Gerli, puede hacerse remontar al conocido trabajo de P. E. Russell, *Armas versus Letters: Toward a Definition of Spanish Humanism*, en A. R. Lewis (ed.), *Aspects of Renaissance: A Symposium*, Austin-Londres, 1967, pp. 45-58 (trad. esp. en Id., *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 207-39; con referencias al Nápoles aragonés en las pp. 219-21), y algunos momentos significativos en la puntual indagación de R. G. Black, *Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples*, en *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies presented to C. Clotelle Clarke*, Madison, 1983, pp. 165-78, además del libro de J. C. Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990.

privo di una tradizione che in qualche modo lo radichi nell'humus culturale indigeno»².

Una condición de *silencio* –poético, se entiende– que se debe hacer remontar a la primera parte del siglo; al último, difícil período del reinado angevino que prelude al cambio dinástico, como el mismo Santagata, volviendo sobre el argumento en dos aportaciones más recientes, confirma en términos todavía más concisos y perentorios:

Nella prima metà [...] Napoli e il Regno, in preda alla crisi che porterà al passaggio dinastico, tacciono.

La Napoli angioina è ridotta al silenzio e solo nei tardi anni '50 comincerà a farsi sentire il risveglio aragonese³.

La generación de rimadores a la que se refiere Santagata en la primera cita que he reproducido es la de la denominada 'vecchia guardia': es decir, la inmediatamente anterior a Cariteo y Sannazaro, formada por los poetas nacidos entre 1430 y 1445, y activos en los primeros años 60, o –en los casos más precoces– a finales de los años 50. Durante todo el reinado de Alfonso, y hasta comienzos del de su hijo Ferrante, no existe una tradición poética en Nápoles y, por tanto, no se dan modelos poéticos a los que los versificadores españoles hubieran podido o debido inspirarse. El discurso corre el riesgo de acabarse aquí, imputando la tan deprecada falta de interacción de tradiciones y modelos a la ausencia de uno de los componentes, más que a la refractariedad hispánica respecto a maneras poéticas locales advertidas como deformes y extrañas.

Se trata, sin embargo, de un riesgo potencial, desde el momento en que –analizándola más de cerca– la situación debía de

2. M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padua, Antenore, 1979, p.94.

3. Las dos aportaciones, *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia e Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*, pueden ahora leerse en la recopilación de M. Santagata y S. Carrai (eds.), *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milán, Franco Angeli, 1993, pp. 11-30 y 43-95. Para las citas, cf. las pp. 16 y 90.

presentarse mucho más articulada de lo que el sintético cuadro hasta ahora trazado deja entender. Para comprenderla mejor, debemos volver a la primera mitad del siglo, a las últimas décadas del reinado angevino, cuando en ámbito poético se verificó un hecho nuevo, destinado a tener vastas consecuencias en época aragonesa. Me refiero a la recuperación de la poesía popular y a su difusión bajo forma escrita; un fenómeno que, habiendo sido señalado con autoridad por Francesco Sabatini⁴, ha recibido después amplias y profundizadas confirmaciones en los estudios de Rosario Coluccia⁵. Este último, paralelamente a los «maldestri e rozzi tentativi»⁶ representados por las escasas rimas de un reducido grupo de poetas áulicos (de Guglielmo Maramauro a Cola Maria Bozzuto), documenta una abundante producción de poesía ‘popular’, que «si rivela dotata di notevole originalità, robustezza tecnica e vitalità e capace di larga irradiazione (o per tutti questi motivi intrinsecamente destinata all’ “ascesa”»⁷. La *subida* a la que Coluccia alude se realizará en la segunda mitad del siglo, desde principios del reinado de Ferrante, cuando, con las palabras del estudioso citado:

i poeti dell’età aragonese –analogamente alle contemporanee esperienze degli esponenti del cenacolo mediceo, del Giustinian, del Boiardo– perseguono programmaticamente la commistione di forme, contenuti, modi espressivi letterari e popolari, cui fa riscontro, dal punto di vista linguistico, la ricerca di «un ideale cosciente di *koiné*»⁸.

4. F. Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e società*, Nápoles, ESI, 1975, donde –a propósito del «passaggio dalla tradizione orale a quella scritta» (p. 195), que se verifica a partir de finales del siglo XIV– podemos leer: «nel nuovo clima culturale dell’ultimo Trecento, e certo di più nei decenni successivi, anche a Napoli ci si avviava verso un recupero della poesia popolareggiante. Che in ogni caso vi fioriva allora abbondante, se emerse decisamente, in ricche sillogi anonime o trasfusa nei canzonieri dei poeti d’arte, nella piena età aragonese» (p. 196). Una amplia bibliografía sobre la «poesia popolare amorosa del nostro Mezzogiorno» se halla indicada en las pp. 289-90 n. 162.

5. De R. Coluccia, además de *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del regno di Napoli in età angioina*, en «Medioevo romanzo», II (1975), pp. 44-153, que cito en el texto, véanse también: *Un rimatore politico della Napoli angioina: Landulfo di Lamberto*, en «Studi di Filologia Italiana», XXIX (1971), pp. 191-218, e *I sonetti inediti di Cola Maria Bozzuto, gentiluomo napoletano del sec. XV*, en «Zeitschrift für Romanische Philologie», CII (1992), pp. 293-318.

6. Coluccia, *Tradizioni auliche e popolari*, cit., p. 61.

7. Ivi, p. 83.

8. Ivi, p. 84.

Se trata, naturalmente, de aquella lírica de *koiné* que en gran parte se nos ha transmitido a través de tres conocidas y ricas antologías poéticas, de las que la más cercana al reinado de Alfonso es la conservada por el ms. parisino 1035, y conocida como *Cansonero de Popoli*, por el nombre del recopilador, el conde Giovanni Cantelmo, que en ella transcribió y reunió para uso personal las composiciones poéticas que los amigos le enviaban⁹. Junto a las numerosas poesías anónimas, se hallan versos *-barzellette y strambotti*, sobre todo- salidos de la pluma de reconocidos poetas de la denominada 'vecchia guardia' aragonesa, y de otros menos conocidos o, incluso, ignorados; todos ellos, como ha escrito Corti en las imprescindibles páginas dedicadas al argumento:

aspirano a una fusione di elementi letterari con altri popolareggianti, assunti come mezzi espressivi al fine di creare un'atmosfera di vivacità allusiva, quasi che un pizzico di popolare e di dialettale, autorizzato dall'analogo comportamento di poeti toscani, e non solo toscani, contemporanei, fosse nuova linfa per la vecchia pianta, tocco di immediatezza artigiana e qualche volta di comicità in un arredamento ormai stantio¹⁰.

La conmixtión de áulico y popular que caracteriza, pues, al menos una de las direcciones en que se concretó el «risveglio [poetico] aragonese» en tiempos de Ferrante, si -por un lado- sucede en convergencia con experiencias análogas de otras áreas de Italia, advirtiendo -más o menos sensiblemente- su influencia, por otro lado, ahonda de

9. El *Cansonero* del conde di Popoli puede consultarse integralmente en la edición, no siempre fiable, de los *Rimatori napoletani del Quattrocento*, con prefacio y notas de M. Mandalari, Caserta, Tip. A. Iaselli, 1885 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979). Una exhaustiva descripción del ms. se encuentra en P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, ed. M. Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, pp. CLXXIX CLXXXVII. Las otras dos compilaciones están constituidas por el Vat. Lat. 10656 y por el Riccardiano 2752. Del primero véase la edición en G. G. Bronzini, *Serventesi, barzellette e strambotti del Quattrocento dal Cod. Vat. lat. 10656*, in «Lares», XLV (1979), pp. 71-96, 251-62; XLVI (1980), pp. 43-53, 219-37, 357-71; XLVII (1981), pp. 389-400; XLVIII (1982), pp. 213-47, 389-400, 547-70; XLIX (1983), pp. 413-45, 591-618. Las dos compilaciones (ms. parisino 1035 y Vat. Lat. 10656) han sido editadas conjuntamente por A. Altamura, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Nápoles, Fausto Fiorentino Editore, 1962. Sobre el Riccardiano 2752, cf. G. Parenti, «Antonio Carazolo desamato». *Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, en «Studi di Filologia Italiana», XXXVII (1979), pp. 119-279.

10. Corti, *Introduzione* a P. J. Jennaro, *Rime e lettere*, cit, p. XIX.

todos modos sus no lejanísimas raíces en aquella recuperación y expansión bajo forma escrita de la poesía popular; un fenómeno, éste último, que, producido en el periodo final del reinado angevino, debió de gozar ciertamente de alguna vitalidad también en tiempos de Alfonso¹¹. Aun a riesgo de un excesivo esquematismo, trato de todas maneras de resumir la situación poética con la que debieron dar los poetas ibéricos que afluyeron a Nápoles durante el reinado de Alfonso: éstos, pues, además de encontrar un prestigioso círculo humanístico del que, sin embargo –como sabemos– quedaron más bien excluidos, se hallaron en ausencia de una verdadera tradición local de poesía áulica, como ya indiqué al comienzo, y, al mismo tiempo, se hallaron inevitablemente en contacto con la persistente y vital tradición poética popular que, en el giro de unos pocos años, daría los frutos de conmixción con la poesía áulica, tal como acabo de señalar¹².

Del poblado grupo de poetas ibéricos, Carvajal está considerado desde siempre el caso más representativo, aunque sólo sea por un dato meramente cuantitativo: su presencia, de hecho, está atestiguada por bien 52 composiciones en la tradición *n* de la que, como resulta de la reconstrucción de Alberto Varvaro¹³, dependen los mayores cancioneros confeccionados en Nápoles: el de Estuñiga (MN54), el de la Casanatense de Roma (RC1), el de la Marciana de Venezia

11. «Il fatto nuovo del primo Quattrocento è il recupero e l'estendersi sotto forma scritta della poesia popolare: si buttano ora le basi per quella fioritura di testi popolari e popolareggianti che sboccherà nell'età aragonese» (M. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., p. 94 n. 12), y M. Corti: «i nostri poeti [del *Cansonero* del conte di Popoli] trovano già robusti filoni di tradizione popolareggiante costituiti» (*Introduzione a la ed. cit.*, p. XXVI).

12. Amplias y actualizadas reconstrucciones de la situación poética y cultural en Nápoles en época aragonesa pueden leerse en las recientes historias de la literatura italiana: F. Tateo, *L'umanesimo meridionale*, en *Letteratura italiana Laterza*, 16, Roma Bari, Laterza, 1976², en esp. pp. 110 21; N. De Blasi y A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, en A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età moderna*, Turín, Einaudi, 1988, II, t. I, pp. 235 325, en esp. las pp. 242 44 y 258 68; R. Rinaldi, *Dalla bucolica alla crisi della lirica cortigiana (il laboratorio aragonese)*, en G. Barberi Squarotti (ed.), *Storia della civiltà letteraria italiana. Umanesimo e Rinascimento*, Turín, UTET, 1990, II, t. I, pp. 624 44; G. Villani, *L'umanesimo napoletano*, en E. Malato (ed.), *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento*, Roma, 1996, pp. 709-62, en esp. las pp. 739-47.

13. A. Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964, en esp. p. 70.

(VM1)¹⁴. Pero, otros elementos no menos importantes, esta vez todos de orden cualitativo, son los que concurren a hacer de Carvajal el más significativo poeta del grupo. Paso por alto factores de tipo referencial, como el particular vínculo que unió al poeta con el rey Alfonso, y que se transparenta claramente en algunas rimas, y aquellos que vinculan muchas de sus composiciones a personajes y situaciones de la corte, o también a lugares específicos del reino¹⁵. Pretendo referirme, más bien, a una característica general de su producción, en virtud de la cual tal producción termina por encuadrarse perfectamente en un contexto poético como el que sintéticamente he intentado de trazar antes. Me explico. De las rimas que conservamos de Carvajal, la mayor parte –exactamente como tantas otras de los poetas ibéricos presentes en la corte– en poco o nada diverge por métrica, contenidos y técnicas retóricas de la manera *cancioneril*. Espero que, después de todo lo que se ha dicho, un resultado tal no sorprenda más de lo necesario, desde el momento en que, faltando en Nápoles –en los años de Alfonso– una tradición de poesía áulica, aparece más que descontado que los versificadores españoles que quisieran componer rimas de tono elevado terminarían por dirigirse a la propia tradición. Lo que, en cambio, hace de verdad interesante el caso de Carvajal, anclándolo definitivamente en el contexto napolitano, es esa conmixtión de áulico y popular que verificamos en no pocas de sus rimas, y que hemos visto que caracteriza también a una de las direcciones a las que dará lugar el incipiente despertar de la poesía napolitana en época aragonesa.

14. Las siglas adoptadas para los mss. son las fijadas por B. Dutton, *Catálogo Índice de la Poesía Cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, y luego usadas en la magna obra de Id., *El Cancionero del Siglo XV*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-91. Para una completa y detallada cuenta de las composiciones, presentes en *n*, de «autori legati stabilmente alla corte napoletana di Alfonso», cf. L. Vozzo Mencia, *La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona: note su alcune tradizioni testuali*, en «Revista de Literatura medieval», VII (1995), pp. 173-86, en esp. le pp. 179-80, donde la estudiosa sugiere la hipótesis según la cual «in *n* è confluïto in tutto o in parte il canzoniere individuale di Carvajal o lo stesso poeta è il compilatore della raccolta a cui attinsero MN24 [errata per MN54] e RC1» (p. 181).

15. Adecuadas introducciones generales de la poesía de Carvajal pueden leerse en E. Scoles, *Introduzione a Carvajal, Poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, en esp. las pp. 29-39, y N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El «Cancionero» de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 55-73 y *passim*.

El espacio significativo acordado, dentro de su producción, a un género como la *serranilla*¹⁶; la integración de elementos tradicionales en un tejido que por lo demás se presenta, lingüística y estilísticamente, culto¹⁷; la experimentación sea desde la vertiente de la recuperación a la poesía áulica de un género de transmisión oral como el *romancero*¹⁸, sea desde la vertiente del sondeo –en el ámbito de un refinado juego cortesano– de las posibilidades literarias del napolitano, con resultados que probablemente anticipan un poco la naciente lírica de *koiné*¹⁹; todos éstos son elementos que testimonian una atención no episódica por parte de Carvajal respecto a la poesía popular o popularizante, y nos inducen a compartir, sin ninguna reserva, la propuesta expresada por Margherita Morreale, cuando –al reseñar la edición crítica de nuestro poeta– subrayaba la oportunidad de «plantear en su conjunto el problema de la confluencia de los dos veneros, el culto y el tradicional (o popular, según los casos), en cuanto a motivos temáticos y en cuanto a lengua»²⁰. Yo mismo, siguiendo los pasos indicados por la ilustre filóloga, he aventurado la hipótesis de que incluso una composición como «*Sicut passer solitario*» de Carvajal, si se pone en relación con un pequeño *corpus* de textos sobre el motivo temático del pájaro, constituido por un estrambote popular con variantes calabresas, por el soneto de Petrarca, y por

16. Sobre las *serranillas* de Carvajal, al ya citado estudio de Gerli (cf. *supra* n. 1), véanse también los trabajos de N.F. Marino, *The Serranillas of the Cancionero de Stúñiga: Carvajales' Interpretation of this Pastoral Genre*, en «Revista de Estudios Hispánicos», 15 (1981), pp. 43-57; Id., *La serranilla española: Notas para su historia e interpretación*, Potomac, Scripta Humanistica, 1987, en esp. las pp. 108-25; P. García Carcedo, *Las serranillas de Carvajal*, en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, II, pp. 345-58.

17. Cf. M. Morreale, reseña de Carvajal, *Poesie*, ed. cit. de E. Scoles, en «Revista de Filología Española», LI (1968), pp. 275-87, en esp. p. 276 y n. 1.

18. Cf. *infra*.

19. Cf. L. Vozzo Mendia, *La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese. I. Le liriche di Carvajal e di Romeu Llull*, en P. Trovato (ed.), *Lingue e culture dell'Italia Meridionale (1200 1600)*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 102 71; y, con diversa valoración, M. Alvar, *Las poesías de Carvajal en italiano. Cancionero de Estúñiga, números 143 145*, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 13-30.

20. Morreale, reseña citada de la ed. de las *Poesie de Carvajal*, p. 276.



un estrambote de Francesco Galeota, puede ser leído como una operación de «commistione tra la tradizione popolare, dove il motivo è abbondantemente attestato, e la tradizione poetica colta, in cui tale motivo si risolve pressoché interamente»²¹. No obstante, no hay ninguna duda de que, en el terreno de la conmixtión de áulico y popular, el ejemplo más eficaz de la poesía de Carvajal lo constituye uno de los dos o tres *romances* que se conservan de él, «Terrible duelo fazía», siendo el otro, el célebre «Retraida estava la reina», el que ha recibido mayor atención por parte de la crítica, sobre todo por el problema de la datación²². En «Terrible duelo fazía», Carvajal reúne en la misma composición modos y materiales derivados de tradiciones poéticas varias y heterogéneas, y los combina tan hábilmente que obtiene un producto original en su género. Con el propósito de ceñirme por ahora a una lectura del poema a vuelo de pájaro, me limitaré a notar que, por un lado, en él convergen las formas métricas y las técnicas narrativas de aquellos «romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçión se alegran», según la conocida y aristocrática definición de Santillana²³; por otro lado, sin embargo, en él confluyen motivos temáticos y usos retóricos deducidos a la manera altamente codificada de la poesía *cancioneril*; y por otro, en fin, concurren a fijar definitivamente su disposición determinadas imágenes extraídas de la poesía italiana, nada menos que de Petrarca (o, quizás, de Boccaccio)²⁴.

21. A. Gargano, *Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca*, en «Revista de Literatura Medieval», VI (1994), pp. 105-24 (cit. p. 123). El estudio está aquí recogido en las pp. 115-37.

22. Para la 'odisea' de la datación del *romance*, véase el amplio informe contenido en Scoles, *Introduzione a Carvajal, Poesie*, ed. cit., pp. 25-29. En cuanto al tercer *romance* de Carvajal, es conocida la atribución de «Mirava de Campoviejo» a nuestro poeta por parte de R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, 1968², II, p. 20.

23. *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, ed. A. Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990, p. 57.

24. Cf. F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, en *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-30, en esp. p. 125 n. 31.

Es sorprendente cómo este «poeta con ribetes de vanguardia» –según la definición de Di Stefano²⁵– no solamente haya anticipado aquel *romancero trovadoresco* que –en la península ibérica– estará en boga sólo hacia finales del siglo, sino que haya precedido también –aunque de apenas algún año –aquella lírica de *koiné*, con la que la «vecchia guardia» de los poetas napolitanos se cimentará a su vez –a partir de los años 60– en un análogo intento de conmixción de tradición áulica y popular, sobre lo que ya he insistido más de una vez. Por lo demás, ¿no han sido los «componimenti redatti in italiano» de nuestro Carvajal los que han suministrado a un histórico de la lengua como Nicola De Blasi el argumento, en base al cual ha podido sugerir que «i poeti castigliani sono probabilmente i primi a sondare le possibilità letterarie del napoletano»²⁶? Si, pues, un problema de cronología se impone, es únicamente en términos de contexto cultural que se puede intentar resolverlo. Quiero decir que la atención de un poeta como Carvajal por la poesía popularizante, y el consiguiente intento de fusión de tradición culta y popular, son el fruto del encuentro particularmente feliz de dos diversos factores, que se dieron en la corte napolitana de Alfonso: por un lado, el grupo de poetas españoles, que confluyeron en Nápoles ejercitados largamente en una manera poética con un alevado grado de codificación, como la *cancioneril*; por otro lado, un contexto cultural, en que también los ambientes cultos hacían desde hacía tiempo un abundante consumo de poesía popular. Es a raíz de este encuentro cuando nace la capacidad doblemente precursora de un poeta como Carvajal, que por lo demás ha sido definido acertadamente «un escritor de segunda y tercera fila»²⁷. Concluyo, por eso, afirmando que, si es dudoso que la corte napolitana de Alfonso deba considerarse el lugar donde tuvo origen el primer *romancero trovadoresco*, tal corte, sin embargo, constituyó seguramente el terreno más propicio, para que una forma de conmixción de tradición culta y popular, como es precisamente el *romancero trovadoresco*, pudiera ser puesta en marcha, para después imponerse a través de

25. G. Di Stefano, *Introducción a Romancero*, ed. G. D. S., Madrid, Taurus, 1993, p.17.

26. De Blasi y Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, cit., p. 243.

27. Morreale, reseña citada de Carvajal, *Poesie*, ed. cit., p. 275

caminos que, poco a poco, se fueron alejando cada vez más de Nápoles y de su Corte²⁸.

28. Cf. F. Rico, *Los orígenes de «Fontefrida» y el primer romancero trovadoresco*, en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 1-32, donde el autor –a partir de un espléndido y denso estudio de *Fontefrida*– ha formulado una doble hipótesis sobre el lugar de origen del primer *romancero trovadoresco*, situándolo o en la Bolonia de las primeras décadas del siglo XV, o en los ambientes universitarios españoles, o también en el Nápoles aragonés, y en el círculo alfonsino, aunque –a propósito de propósito de este último– el mismo autor precise que «al pensar en los aledaños de Alfonso V no tenemos por qué limitarnos al periodo más esplendoroso de su asentamiento en Nápoles» (p. 29). Sobre las relaciones, en general, entre «la moda popularizante» en poesía y «la corte napolitana de Alfonso V», cf. también R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957⁶, p. 324; Id., *Romancero hispánico*, cit, II, pp. 19-22; M. Frenk Alatorre, ¿*Santillana o Suero de Ribera?*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica», XVI (1962), p. 437; y Ead., *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 51; A. Sánchez Romeralo, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 50.

POESÍA IBÉRICA Y POESÍA NAPOLITANA EN LA CORTE ARAGONESA: PROBLEMAS Y PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN

1. Una cultura poética cuatrilingüe

Al hacer el balance de estudios dedicados a la poesía española del siglo XV en la última década, el ilustre medievalista Alan Deyermond, después de haber declarado previamente que «los poetas de la corte aragonesa de Nápoles, así como el importante conjunto de cancioneros de allí procedentes han despertado últimamente el interés de varios investigadores», ha precisado que un «importante aspecto de la corte aragonesa de Nápoles [...] es que su cultura poética fue cuatrilingüe», sin poder evitar su sorpresa por el hecho de que un aspecto tan importante «no haya sido más estudiado»¹. Deyermond tiene absolutamente razón al poner en el centro de la cuestión el encuentro –en ámbito poético– de cuatro tradiciones lingüísticas: italiana, latina, castellana y catalana. Me apresuro a subrayar solamente lo que en las sintéticas observaciones de Deyermond queda implícito, es decir, que la poesía que se expresa en cada una de las lenguas no es realmente homogénea, o al menos no lo es siempre: es suficiente con alinear tres

1. A. Deyermond, *Edad Media. Primer suplemento de Historia y Crítica de la literatura española*, en F. Rico (ed.), *Historia y Crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 242-43.

nombres de la «vecchia guardia» napolitana como Cola di Monteforte, el De Jennaro de las *Rime* y Giovanni Francesco Caracciolo para avisarnos de que la investigación sobre la interacción entre las diversas tradiciones lingüísticas no puede prescindir nunca de la –estrechamente complementaria– entre las diversas tradiciones poéticas dentro de cada una de las tradiciones lingüísticas². Ni deben eludirse las ulteriores dimensiones del problema que dan la impresión de no pertenecer al ámbito napolitano. Se tendería a pensar, por ejemplo, que las interacciones poéticas que excluyen las componentes italiana y latina tengan poco que ver con la corte napolitana. Y sin embargo no siempre es así, ya que en uno de los más significativos fenómenos literarios que se verifican en la península ibérica entre los siglos XV y XVI: la castellanización de los poetas valencianos, juega un papel no desdeñable la corte aragonesa, donde los muchos aristócratas valencianos que se instalaron allí «havian de sentir-se atrets pels modes i per les modes de la cort», como ha escrito Joan Fuster, que en la misma página se refiere explícitamente a la «castellanització cultural de la noblesa [valenciana] relacionada amb Nàpols»³. Por lo demás, las cosas no cambian mucho si el discurso se traslada de Valencia a Barcelona⁴. Desde este punto de vista, es extremadamente ejemplar el caso

2. Para la poesía en Nápoles en la segunda mitad del siglo XV son fundamentales M. Corti, *Introduzione* a P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1956, en esp. las pp. XVI-LXIII; M. Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padua, Antenore, 1979. Muy útiles son los recientes panoramas de R. Coluccia, *La coine nell'Italia meridionale*, en L. Serianni y P. Trifone (eds.), *Storia della lingua italiana*, vol. III, *Le altre lingue*, Turín, Einaudi, 1994, pp. 373-405 y N. De Blasi, *Il «volgare» durante la dominazione aragonesa*, en P. Bianchi, N. De Blasi, R. Librandi, *J'te vurrìa parlà. Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 1993, pp. 47-49.

3. J. Fuster, *Llengua i societat*, en VV.AA., *Història del país valencià. De les germanies a la nova planta*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 169. De Fuster véase también *Poetes, moriscos y capellans*, ahora en *Obres completes*, I, Barcelona, Edicions 62, 1975², pp. 317-508, en esp. 333-36. Cf. además Ph. Berger, *Contribution à l'étude du déclin du valencien comme langue littéraire au seizième siècle*, «Mélanges de la Casa Velázquez», XII (1976), pp. 173-94; e Id., *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, vol. I, pp. 329-34.

4. Sobre la cuestión cf. M. Canher, *Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI. Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països catalans*, en *Actes del Cinquè Col.loqui Internacional de Llengua i literatura catalanes*, en J. Bruguera y J. Massot i Muntaner (eds.), *Actes del Cinquè Col.loqui Internacional de Llengua i literatura catalanes*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, pp. 183-255; e Id., *Introducció a Epistolari del Renaixement*, València, Albatros,

de Romeu Lull, un poeta sobre quien tendremos que volver de inmediato, y a propósito del cual por ahora me limitaré a notar que hasta que estuvo en Nápoles, en la corte de Ferrante, compuso poesías en italiano y castellano, mientras que, una vez de regreso a Barcelona, su producción se limitó al catalán, con alguna incursión en el castellano.

Tampoco la consideración del factor cronológico ayuda a simplificar las cosas; más bien lo contrario. No creo, en efecto, que en el estudio de las interacciones entre poesía ibérica y poesía napolitana en la corte aragonesa convenga limitarse sólo al periodo alfonsino, tal y como algunas consideraciones –sobre todo de orden estrictamente filológico– aconsejarían que se hiciera. Un reciente y sugestivo ensayo de Francisco Rico nos induce –diré, perentoriamente– a no aferrarnos en aquel 1442, año del comienzo del reinado alfonsino, si es verdad que un romance como *Fontefrida* –y, más en general, los exordios del *romancero trovadoresco*– resulta «como brotado en un entreverarse de raíces castellanas y cultura italiana, verosímelmente a través de engarces catalanes», lo que nos remite a los «aledaños de Alfonso V, y particularmente en aquella corte napolitana donde se codean italianos, catalanes y castellanos de lengua», donde por ‘proximidad’ de Alfonso –y ésta es la clave– «no tenemos por qué limitarnos al periodo más esplendoroso de su asentamiento en Nápoles: la aventura italiana se abre con la expedición a Cerdeña y Sicilia en 1420, sin otro paréntesis español que el de 1424 a 1432»⁵. Así pues, si desde nuestro punto de vista, el periodo a tomar en consideración se alarga hacia arriba por lo menos unos veinte años, un diferente orden de consideraciones nos invita a cumplir una operación parecida hacia abajo: a saber, es ausplicable tener en cuenta los aproximadamente quince años posteriores a la crisis de la corte aragonesa, lo que nos permite llegar a 1511, cuando en Valencia se publica el *Cancionero general* de Hernando del Castillo; o mejor todavía, a 1514, fecha de la segunda edición valenciana con significativas incorporaciones; e incluso a 1516, año en que vio la luz el

1977, en esp. las pp. 20-21. Cf. también P. M. Cátedra, *Introducción a Poemas castellanos de cancioneros bilingües y otros manuscritos barceloneses*, Exter, University of Exter, 1983.

5. F. Rico, *Los orígenes de 'Fontefrida' y el primer romancero trovadoresco, en Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 1-32; cito de las pp. 28-29.

Cancioneiro geral de Resende. El *Cancionero general* fue una obra imponente para su época: una recopilación poética sin parangón en España –y quizás en Europa– con sus 484 páginas, escritas a tres columnas y que contienen más de mil composiciones. Hernando del Castillo, un castellano que se había establecido en Valencia al servicio del Conde de Oliva, había reunido las poesías durante unos veinte años, o sea, desde 1490, como él mismo nos informa en el prólogo: «que de veinte años a esta parte esta natural inclinación me hizo investigar ayer y recoger de diversas partes y diversos autores, con la más diligencia que pude, todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron»⁶. El *Cancionero general* nace y se realiza en Valencia, y de él (y de su segunda edición) comprenderemos mucho menos, si no tuviéramos en su debida cuenta el consistente círculo del italianismo valenciano, al que no fueron ajenos aquellos autores que con la corte napolitana tuvieron contactos más o menos profundos⁷. Respecto al otro importante cancionero peninsular, el de Resende, me limitaré a recordar lo que ha afirmado Brian Dutton en un trabajo publicado recientemente: «Este cancionero tiene otro factor sorprendente: coincidencia con elementos italianos y napolitanos que demuestran la presencia en la corte portuguesa de gente desterrada de Nápoles cuando el rey Federico III fue expulsado a Francia en 1501 por el rey Fernando el Católico»⁸.

No omitiría, por último, ese aspecto de la cuestión que se refiere a la dirección de la influencia; un aspecto acerca del cual se ha pasado de las posiciones decididamente afirmativas, si no realmente incautas, de fines del siglo pasado y comienzos del nuestro, a posiciones posibilistas, es verdad, pero mucho más prudentes. Como era de prever, se ha insistido mayormente en las aportaciones que la poesía ibérica habría recibido de la napolitana. A finales del siglo pasado, por ejemplo, Arturo Farinelli podía afirmar rotundamente que «i verseggiatori

6. *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), ed. facsímil ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958.

7. Véase M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, III, Barcelona, Ariel, 1964, en esp. las pp. 321-64; Canher, *Llengua i societat*, cit., en esp. las pp. 238-45; y, más en general, F. Rico, *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola del primo Cinquecento*, «Studi Petrarqueschi. Nuova Serie», IV (1987), pp. 223-36.

8. B. Dutton, *El desarrollo del «Cancionero General» de 1511*, en E. Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero Cancionero*, UCLA (1984), Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, I, pp. 81-96; cito de p. 83.

spagnuoli [...] sebbene scrivessero nella loro lingua natía, imitavano allegramente la poesia volgare italiana, ed innestavano a profusione gli italianismi nelle loro liriche»⁹. Con el paso del tiempo la prudencia ha tomado la delantera. Peter E. Russell, en un ensayo famoso en que afronta el problema del humanismo español del siglo XV como conflicto entre las armas y las letras, anotaba que «los caballeros [catalanes] que rodeaban a Alfonso en Nápoles, como sus iguales castellanos, escribían mucha poesía cortesana, pero sorprende lo poco que extendieron en algún sentido, por su estancia en Italia, sus horizontes literarios»¹⁰. Se trata de un juicio que, en términos análogos, leemos en el reciente libro que José Carlos Rovira ha dedicado a *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, donde –siempre a propósito de los poetas ibéricos– se habla del «desconocimiento que mantienen del mundo cultural que les rodea, al menos como estímulos directos y detectables»¹¹. La posición más perentoria sobre el argumento ha sido expresada, de todos modos, por el americano Robert G. Black, que como conclusión de una cuidada pesquisa sobre el ms. parisino 226 (PN4, en la clasificación de Dutton¹²) escribe:

The court at Naples did non function as a great melder of different national traditions, nor was it a place where Hispanic poets apprenticed themselves to an on-going Renaissance lyric tradition, as has been previously assumed [...] they were neither encouraged nor rewarded for adopting Italian lyric conventions for their Castilian and Catalan poetry –quite the contrary. Poetic taste during the period of composition, copying, and promulgation of Hispanic cancioneros in Naples demans stern allegiance to poetry written with Hispanic conventions, in Hispanic styles, and on Hispanic themes¹³.

9. A. Farinelli, *Cenni sul dominio degli aragonesi a Napoli*, en *Italia e Spagna*, Turín, Bocca, 1929, II, p. 76 (sin embargo, las páginas recogidas aquí se remontan a 1894).

10. P. E. Russell, *Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV*, en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 209-39, cito de las pp. 219-20.

11. Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990, p. 97. Cf. la reseña de A. M. Compagna Perrone Capano en «Medioevo Romanzo», XVII (1992), pp. 155-58.

12. B. Dutton, *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del siglo XV*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 165-78; cito de p. 174.

13. R. G. Black, *Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples*, en *Florilegium Hispanicum, Medieval and Golden Age Studies presented to D. Clotelle Clarke*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 165-78; cito de p. 174.

Puedo justificar la larga cita, alegando dos razones. En primer lugar, el pasaje de Black contiene la más explícita y radical impugnación de lo que podemos definir –sin connotaciones negativas– un lugar común de la crítica. En cuanto a la segunda razón, recurriré para formularla a la forma interrogativa: cuando Black se refiere a la «tradición lírica renacentista» ¿no piensa en una tradición fuertemente homogénea que coincide de hecho con el petrarquismo del siglo XVI, y que refleja poco la situación poética de la segunda mitad del siglo XV napolitano? Sea como sea, me apresuro a indicar que en la vertiente complementaria asistimos a una trayectoria parecida pero menos netamente marcada, debido también a que el problema de las relaciones con la poesía lírica ibérica ocupa un puesto periférico en los estudios sobre la poesía napolitana en la época aragonesa. Son conocidas, sin embargo, las posiciones expresadas a principios del siglo por Savj López, que conectó los esquemas métricos de la *barzelletta* –tan difundida en algunos poetas napolitanos– con las de las canciones españolas, conjeturando incluso una derivación por parte napolitana¹⁴; las tesis de Savj López, fueron recogidas prudentemente por Croce en el ensayo sobre *Spagnuoli e cose spagnuole alla corte di Ferrante di Napoli*, pero donde remite puntualmente en nota a la reseña crítica de Percopo¹⁵. En épocas más recientes, Maria Corti ha dedicado a nuestro problema algunas páginas de la imprescindible introducción a la edición de las *Rime e lettere* de De Jennaro. Aun impugnando radicalmente –como era de esperarse– las tesis de Savj Lopez, Corti ha asumido una posición de mayor equilibrio, por un lado, afirmando con claridad que «con ciò non si vuol negare da un lato un'influsso spagnolo su questi poeti», y no tardando en precisar, por otro, que su «sensazione» es de que se trate de «un iberismo a fior di pelle, prodotto dai costumi di una corte, non da una penetrazione spirituale del mondo artistico spagnolo»¹⁶. Por último, en orden de tiempo, recuerdo que Nicola De Blasi, al tratar sobre la presencia ibérica en la

14. P. Savj Lopez, *Lirica spagnola in Italia nel secolo XVI* en «Giornale storico della letteratura italiana», XLI (1903), pp. 1-41 (después recogido en *Trovatori e poeti. Studi di lirica antica*, Palermo, pp. 189 y sigs.).

15. El ensayo de Croce fue recogido en *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917, pp. 54-74; para la referencia al estudio de Savj Lopez, cf. p. 66 y n. 5, donde se encuentra también la mención de la reseña de Percopo publicada en «Rassegna critica della letteratura italiana», VIII (1903), pp. 83-84.

16. Cf. M. Corti, *Introduzione* a De Jennaro, ed. cit., pp. XXXV y XXXVI.

corte de Alfonso y, en especial, de los «componimenti redatti in volgare napoletano» de Carvajal, ha subrayado el hecho no irrelevante de que «i poeti castigliani sono probabilmente i primi a sondare le possibilità letterarie del napoletano»¹⁷.

Creo que el campo de investigación ahora se halla definido con más precisión. En síntesis, se trata de indagar sobre las posibles relaciones de una producción poética cuatrilingüe, sin dejar de lado ni las tradiciones poéticas internas de cada una de las lenguas, ni las cuestiones sólo aparentemente ajenas a la corte napolitana, en un periodo en que a ambos polos del mismo se sobrepasa tres o cuatro lustros el estrictamente aragonés (1442-1501), y con la precisión final de que en tales relaciones podría estar eventualmente implicada una doble dirección de influencia. Me doy cuenta de que de esta manera el cuadro se hace enormemente complejo, pero es verdad que sólo por este camino será posible, por un lado, evitar fáciles malentendidos y, por otro, recuperar para la poesía de este periodo un atractivo que difícilmente estaríamos dispuestos a reconocerle en virtud únicamente de los resultados estéticos, a menudo –en rigor– más bien limitados.

2. Cancioneros, poetas y poesías bilingües

Obviamente, no pudiendo afrontar el problema en todo su vasto alcance, me aproximaré a él tomando en consideración tres casos particulares, de cuya discusión espero poder extraer alguna reflexión general acerca de las relaciones entre las diversas tradiciones poéticas que estuvieron, de alguna manera, en contacto. Por lo que concierne a los tres particulares casos de contacto que tomaremos en consideración se trata de cancioneros, de poetas y de composiciones bilingües.

2.1. Cancioneros bilingües

Para el primero de ellos, se puede constatar desde ahora mismo que no se dan auténticos cancioneros bilingües, tal y como se podría esperar en una situación culturalmente plurilingüe, cual era la de la

17. Cf. N. De Blasi y A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, en A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età moderna*, Turín, Einaudi, 1988, pp. 234-325; cito de p. 243.

corte napolitana. A este propósito, sin salir del ámbito de la dinastía aragonesa, se podría citar el caso de no pocos cancioneros bilingües, en catalán-castellano, de la cercana Cataluña, donde en la segunda mitad de siglo XV –como ya se ha señalado para Valencia– el catalán estaba cediendo el paso al castellano como lengua poética de mayor prestigio¹⁸. Volviendo a Nápoles, en los cancioneros españoles elaborados seguramente en la ciudad partenopea no hay casi ninguna traza de poesía en italiano: en los dos códices en que confluyen las tradiciones a y n, o sea, los cancioneros de Estúñiga y de Roma, así como en los cuatro parisinos (mss. n. 226, 227, 230, 313) y en el que perteneció al Conde de Haro, encontramos sólo dos poesías en italiano, atribuidas ambas a Carvajal, que merecerán un discurso aparte¹⁹. Ligeramente diversa es la situación de los cancioneros napolitanos. De los grandes manuscritos misceláneos que contienen la denominada poesía de *koiné*, el Parisino n. 1035, el famoso *cansonero* recopilado por el conte di Popoli en torno a 1468, contiene tres composiciones en castellano²⁰; y el Riccardiano n. 2752 a su vez contiene cinco. Se trata, naturalmente, de infiltraciones mínimas, si se piensa que en el Parisino tenemos tres poesías de un total que sobrepasa el centenar, y

18. Sobre los cancioneros bilingües en catalán-castellano, cf. Cátedra, *Introducción a Poemas castellanos*, cit., en esp. las pp. IX-XVI, donde se encontrará también la bibliografía sobre el argumento.

19. Sobre las relaciones entre los cancioneros españoles de área napolitana es imprescindible A. Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Nápoles, Liguori, 1964, cuyas conclusiones han sido más de una vez confirmadas en trabajos posteriores, entre los cuales véanse los últimos, por orden de aparición: Juan de Mena, *Poesie minori*, ed. C. de Nigris, Nápoles, Liguori, 1988, y L. de Stuñiga, *Poesie*, ed. L. Vozzo Mendia, Nápoles, Liguori, 1989. *Il Cancionero di Estúñiga* ha sido reeditado recientemente en edición paleográfica por Manuel y Elena Alvar, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981, y en edición crítica por N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987. Para el *Cancionero de Roma* es necesario remitirse a la edición de M. Canal Gómez, Firenze, 1935, 2 vols. Sobre el ms. parisino n. 226 (PN4 según la sigla de Dutton, *Catálogo-Indice*, cit.), véase el estudio ya mencionado de Black, *Poetic Taste*, cit. Para un intento de «delimitare con maggiore precisione il corpus poetico che si può definire a pieno titolo napoletano-aragonese», cf. L. Vozzo Mendia, *La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso: note su alcune tradizioni testuali*, «Revista de Literatura Medieval», VII (1995).

20. Del *Cansonero* del Conde di Popoli existe la edición integral pero poco fiable: *Rimatori napoletani del Quattrocento*, ed. M. Mandalari, Caserta, 1885 (reimpresión facsímil Bolonia, Forni, 1979). Las tres composiciones en español son las siguientes: *Triste que serra de mi* (p. 88), *Mengua la chacta roppera* (p. 94), *A hun que soy apartado* (p. 122). El texto de las tres poesías se encuentra ahora también en B. Dutton, *El Cancionero del Siglo XV*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, 1991, vol. III, p. 486.

en el Riccardiano, todavía más evidentemente, sólo cinco de un total de unas ciento cincuenta poesías (erróneamente el índice de Parenti cuenta siete, porque en dos casos considera composiciones autónomas las que son dos mitades de una misma canción)²¹. Sobre las ocho composiciones así inventariadas, se pueden hacer consideraciones de diferente tipo. Me limitaré a dos observaciones que se refieren, respectivamente, a la difusión y al género métrico. En cuanto a la primera, mientras las cinco poesías del Riccardiano aparecen atestiguadas sólo en este códice, dos de las contenidas en el Parisino tienen una difusión ligeramente más amplia²². Se trata de la canción «Aunque soy apartado» presente también en el cancionero catalán conservado en el Ateneu barcelonés, o sea, uno de aquellos cancioneros en catalán-castellano a los que me he referido antes²³; y de la canción «Triste que será de mí» que es glosada por João Manuel en el portugués *Cancioneiro de Resende* de 1516, es decir, una de esas coincidencias a las que aludía Dutton en el ensayo que mencioné anteriormente²⁴. En cuanto a la segunda cuestión, mientras la mayor parte de las ocho poesías se engloba en la tradición métrica y poética castellana, sólo una —«Aquesta tal pena mía que io consiento»— es en cambio un estrambote, el género que —como ha precisado Santagata— para los poetas de la «vecchia

21. Cf. G. Parenti, 'Antonio Carazolo desamato'. *Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, en «Studi di Filologia Italiana», XXXVII (1979), pp. 119-279. Las cinco composiciones en español son las siguientes: *Muore mi vida biue(n)do* (49v.), *Dura te aglia esin demerce* (121v.), *No es mester quos coprais* (121v.), *Aquesta tal pena mia lo co(n)siento* (122v.), *Nagliora la giorando Se despida* (122v.).

22. Para tal difusión, cf. Dutton, *Catálogo-Índice*, cit., en los siguientes números del Índice Maestro: 2772, 4942, 5094.

23. Se trata del *Cançoner de l'Ateneu*, conservado en el ms. 1 de la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonés. Fue parcialmente editado por F. Valls Taberner, *El cançoner català del XVè segle de l'Ateneu Barcelonés*, en «Butlletí de l'Ateneu Barcelonés», I (1915), n° 1. Sobre la edición más de una vez anunciada de R. Aramón i Serra, cf. M. de Riquer, *Història de la literatura*, cit., III, p. 13, n. 1. Sobre la presencia de poesía italiana en el cancionero, véase del mismo Aramón i Serra, *Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista*, en «Estudis Romànics», I (1947-48), pp. 159-88.

24. Además de la mencionada canción española, téngase en cuenta que la poesía italiana *Amor tu non mi gabasti*, que aparece en el *Cansonero* del Conde di Popoli y en otros manuscritos musicales italianos, se halla también en el *Cancioneiro de Resende*, traducida al portugués en la composición 195 de João Manuel; cf. Dutton, *El desarrollo*, cit., p. 83 y n. 5, y A. F. Dias, *O «Cancioneiro Geral» e a poesia peninsular de Quatrocentos (contactos e sobrevivencia)*, Coimbra, Liuraria Almedina, 1978, pp. 25-26.

guardia» napolitana «era esencialmente, per non dire unicamente, il metro tipico di quella produzione semipopolare di cui la raccolta del conte di Popoli fornisce l'esemplificazione più estesa»²⁵. El estrambote en cuestión presenta además una característica bien evidente:

Aquesta tal pena mía que io consiento
 Laura ermosa c'alegre t'estás,
 C'alegre t'estás de mi gran tormento
 Con'l qual tormento muerte me das,
 Muorte me das desequal de stento
 Que juraste y chisze que nu[n]ca jamás
 Jamás disdixeste ni por pensamiento;
 Mas tiempo vendrà che tu megliorarás²⁶.

Como se habrá notado, cada verso (menos 2, 6, 8) retoma al principio las últimas palabras del verso anterior. En el mismo Riccardiano, en el f. 136r, se encuentra un estrambote, esta vez en italiano, que presenta idéntica característica: «Questa gran pena mia per te la sento». Por otra parte es de notar que tal técnica –como ya señaló Flamini– fue usada en no pocos estrambotes de Francesco Galeota, el mismo poeta que había refundido en italiano la composición «Siete gozos de amor» de Juan Rodríguez del Padrón²⁷. Además, la ya mencionada canción «Triste que será de mí» es precedida, en el Parisino que la conserva, por la sigla F que, según una conjetura, podría indicar al mismo Galeota (o, en alternativa, a otro Francesco: Spinello)²⁸. Sea como fuere, no es difícil suponer que las pocas composiciones castellanas que se encuentran en las compilaciones napolitanas sean atribuibles a poetas napolitanos, funcionarios de Ferrante, que fueron protagonistas del renacimiento de la poesía napolitana, y que ocasionalmente cedían al gusto de componer alguna poesía en la lengua de la dinastía que servían, y lo hacían las más de las veces adaptándose a los usos poéticos –además de la lengua– castellanos, más raramente

25. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., p. 255.

26. El texto se encuentra ahora transcrito en Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, cit., vol. I, p. 78. Cf. también Savj Lopez, *Lirica spagnola*, cit., p. 34 y Parenti, 'Antonio Carazolo desamato', art. cit., p. 270.

27. F. Flamini, *Francesco Galeota e il suo inedito canzoniere*, en «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XX (1892), p. 32 y n. 2, y p. 16.

28. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit., p. 65, y M. Corti, *Introduzione a De Jennaro*, ed. cit., p. xxxvi.

en cambio adaptando la tradición poética local a la lengua foránea. Pero la ausencia de auténticos cancioneros bilingües nos permite reflexionar sobre algunos puntos generales, que haremos bien en precisar. En primer lugar, los cancioneros españoles y las compilaciones napolitanas estaban destinados a no encontrarse, porque reflejan dos situaciones poéticas diversas y –en cierta medida– complementarias. Quiero decir, que los primeros –los cancioneros españoles– son el reflejo del periodo alfonsino, cuando a la fuerte presencia en la corte y al prestigio de los poetas ibéricos (castellanos, aragoneses y catalanes) correspondía un momento de vacío en la poesía napolitana; las segundas –las compilaciones napolitanas– son el reflejo del posterior periodo del reino de Ferrante, cuando el fuerte empuje al renacimiento de la poesía napolitana corrió paralela al decrecimiento –incluso numérico– de la presencia en la corte de poetas ibéricos. En suma, las condiciones que favorecen un fenómeno como los cancioneros bilingües, o sea la contemporánea vitalidad de tradiciones diversas, no se dieron en la corte napolitana. En segundo lugar, atendiendo al particular tipo de presencia de poesía en castellano en las compilaciones napolitanas, tendremos que concluir que intercambios significativos entre los diversos códigos poéticos de hecho no se verificaron, porque tales no pueden considerarse aquellos casos de napolitanos que ocasionalmente se prestaron al uso del castellano, para dar lugar a composiciones que en nada difieren del típico producto poético de la denominada poesía cancioneril. Diferente es el caso del estrambote en castellano. Aquí se ha ido más allá en la interacción de los códigos poéticos; y sin embargo, es bueno precisar inmediatamente que de dicha interacción quedan excluidos, no por casualidad, las tradiciones de la poesía napolitana que menos inmediatamente podrían verse traducidas en castellano. Se trata de una cuestión que veremos más adelante confirmada por el tratamiento del siguiente caso, el de los poetas bilingües.

2.2. Poetas bilingües

A las esporádicas ocasiones de bilingüismo cultivado por los rimadores napolitanos ya me he referido, en efecto, a propósito de los cancioneros. En cuanto a las concretas individualidades, me parece que el caso de Francesco Galeota pueda merecer en el futuro mayor

atención. Recordaré, además, la anómala recopilación del conde de Policastro que, aun estando constituida casi totalmente por sonetos (78 de 80 textos), deja espacio a un breve poema en español dedicado a la condesa de Modica, consorte de Federico Enríquez, almirante de Castilla. Y a la misma dama está dedicado también el soneto «Anna polita, bella e signorile»²⁹. Pero los casos más interesantes se encuentran en el otro bando, el de los poetas ibéricos. Conservamos dos poemas en italiano de Carvajal; se trata de las dos canciones en octosílabos «Tempo sarebbe horamai» y «Non credo che più grande doglia», recogidas por el *Cancionero di Estúñiga* y el de la *Marciana*. Poco o nada se sabe de este poeta que formó parte de la corte de Alfonso, de quien fue una especie de *alter ego* poético; a la muerte de su rey, debió de continuar en Nápoles, porque entre las poco más de cincuenta composiciones que se le atribuyen hay una dedicada a la muerte del valenciano Jaumot Torres, oficial del rey Ferrante, muerto en el campo de batalla de Carinola en 1460³⁰.

Ya me he referido al catalán Romeu Lull, nacido entre 1430 y 1439, y cuya presencia en la corte napolitana está testificada desde 1466 hasta 1479. El famoso cancionero denominado *Jardinet d'orats* conserva tres de sus composiciones en italiano, que resulta que son otras tantas *barzellette* con estrambote final. En la introducción a la edición de *Lo despropriament de amor* de Romeu Lull, su joven editor, Jaume Turró, ha trazado un útil perfil biográfico y cultural del autor que se cierra con la siguiente síntesis:

Ens trobem, doncs, davant un escriptor format a Nàpols, que n'havia freqüentat la cort, i que sota els seus estímuls, havia omplert els seus ocis de solter desvagat amb rims italians i castellans i amb la còpia

29. Cf. E. Perito, *La congiura dei baroni e il conte di Policastro. Con l'edizione completa e critica dei sonetti di G. A. de Petrucciis*, Bari, Laerza, 1926; para el texto de la poesía en español, véase p. 250, donde la rúbrica precisa que se trata de una «invención», o lo que es lo mismo, del *mote* o *letra* que, junto con la *devisa*, formaba la invención o *empresa* (cf. F. Rico, *Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros*, en *Texto y contextos*, cit., pp. 189-227).

30. Cf. N. Salvador Miguel, *La Poesía Cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 55-73.

i la lectura d'alguns dels producte humanístics que aquella cort posava al seu abast³¹.

Ahora bien, estas cinco composiciones en italiano –las dos canciones de Carvajal y las tres *barzellette* con estrambote de Romeu Llull– han sido estudiadas por Lia Vozzo, que ha llegado a conclusiones de gran interés para los problemas de los que nos estamos ocupando. Por más que estén estrechamente conectados, los problemas de todos modos son dos. El primero es lingüístico, y Vozzo, a diferencia de Manuel Alvar, que a propósito de Carvajal había hablado de «italiano literario, es decir con cuño toscano»³², afirma que

La lingua usata da Carvajal non sembra molto diversa da quella che caratterizzerà la produzione poetica napoletana dei decenni successivi, comunemente designata come letteratura di koiné; essa presenta infatti una analogo oscillazione tra forme locali e forme letterarie, preferendo in genere quelle in cui l'uso napoletano trova l'appoggio della tradizione letteraria ed evitando i fenomeni troppo decisamente connotati come dialettali³³.

Conclusiones sustancialmente análogas valen también para el italiano de las tres composiciones de Romeu Llull. Pero es en el plano literario donde los dos poetas merecen conclusiones realmente diversas. De hecho, la estudiosa napolitana sostiene que mientras

Carvajal ha redatto in volgare napoletano delle composizioni che potrebbero appartenere a tutti gli effetti al corpus della poesia *cancioneril* castigliana [...] Romeu Llull, nel comporre queste sue liriche, deve aver tenuto presente il modello offerto dal gruppo di poeti napoletani la cui produzione è raccolta nel *Cansonero* del conte di Popoli. Il suo scrivere in napoletano non è più dunque, come era ancora per Carvajal,

31. R. Llull, *Lo despropriament de amor*, ed. J. Turró, Barcelona, Stelle dell'Orsa, 1987, pp. 30-31; para la biografía del poeta, cf. N. Coll i Julià, *Nova identificació de l'escriptor i poeta Romeu Llull*, en *Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos*, vol. V, (*Miscelánea en honor de Josep Maria Madurell i Marimon*), Barcelona, 1977, pp. 245-97.

32. M. Alvar, *Las poesías de Carvajales en Italiano. Cancionero de Estúñiga, números 143-145*, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 13-30.

33. L. Vozzo Mendia, *La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonesa. I. Le liriche di Carvajal e di Romeu Llull*, en P. Trovato (ed.), *Lingue e culture dell'Italia Meridionale (1200-1600)*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 162-71.

l'omaggio più o meno estemporaneo fatto a una parte della nobiltà di corte, ma rappresenta il tentativo cosciente di inserirsi in un determinato filone tradizionale, scartandone altri, ugualmente presenti nell'ambiente letterario dell'epoca, in primo luogo il petrarchismo³⁴.

Se trata de conclusiones incontrastables a las que quisiera solamente añadir alguna observación de carácter general. Basta incluso una lectura superficial para darse cuenta de que las tres composiciones de Romeu Llull son ajenas no sólo a la «aristocratica e solitaria esperienza petrarchista», que siguiendo la línea Aloisio-Caracciolo lleva a Sannazaro, sino que lo son también a aquel «uso socializzato del Petrarca fatto dai poeti 'cortigiani'»³⁵; y todo ello por una serie de razones, que van desde las métricas hasta la ausencia –diré que total– del más mínimo sintagma que pueda hacer pensar en la lengua de Petrarca. Enteramente resueltas en la poesía de *koiné*, da la impresión además de que las tres composiciones se coloquen a medio camino entre los dos polos representados por Coletta y el De Jennaro del *Cansonero* parisino: faltándoles, respecto al primero, aquel «attraente e spericolato impudore espressivo», «sicchè par vi sia un incontro naturale fra la sua poesia e l'elemento popolaresco più autentico»³⁶, y, con relación al segundo, no compartiendo su preocupación por «accogliere motivi e forme avallate dai poeti toscani al suo tempo, evitando un ampio compromesso con la pura tradizione indigena»³⁷. El petrarquismo, en su doble versión antes precisada, estaba todavía demasiado lejos de la experiencia poética de los autores ibéricos, y eso valía también para Romeu Llull, de quien no sólo está atestiguada su presencia en Nápoles, sino que además conocemos su interés por los clásicos³⁸. Si pensamos que cuando Llull estaba ya en Nápoles, llegó también –entre el 67 y el 68– otro catalán, Benedetto Gareth, más conocido con el nombre de Cariteo, parece que los poetas ibéricos, puestos ante la experiencia petrarquista, pudieran o permanecer sustancialmente ajenos, o adherirse hasta la definitiva y total negación de los propios orígenes,

34. *Ibid.*

35. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., p. 94.

36. M. Corti, *Introduzione a De Jennaro*, ed.cit., p. XXI.

37. *Ivi*, p. XXVII.

38. Cf. Llull, *Lo despropiament*, cit, pp. 22-27.

incluso lingüísticos³⁹. Por lo que concierne a las mediaciones entre las dos poesías, italiana e ibérica, cuando las hay, se verifican siempre en base a las tradiciones poéticas que más fácilmente podían reflejarse una en la otra. Pero eso lo veremos mejor en el último caso que nos queda por considerar, el de las poesías bilingües.

2.3. Poesías bilingües

No abundan las poesías bilingües en castellano-italiano, y menos todavía en catalán-italiano. Carvajal es autor de una de esas: «¿Dónde sois gentil galana?», en la que la respuesta de la galana de Aversa es justamente en italiano⁴⁰. El discurso sobre esta composición nos llevaría a tratar algunas características de la poesía de Carvajal que prefiero introducir apelando a un caso diverso de bilingüismo poético. Al ocuparse del tema de las discrepancias respecto al código petrarquista, Marco Santagata cita sea un estrambote *burchiellesco* de De Jennaro, que termina con un verso en latín del salmo XXXI y que el autor excluye de la recopilación amorosa, sea un *capitolo* del *Perleone*, cuyo *incipit* es «O vos omnes che errando ite per via». Después de haber recordado otros casos de citas escriturales en composiciones recogidas en el Parisino 1035 y en el Vaticano latino 10656, Santagata propone tres conclusiones: en primer lugar, «quella delle citazioni scritturali» es «una tecnica che si discosta dalla tradizione strettamente petrarchesca, e fa pensare piuttosto a certo ibridismo trecentesco e anche dei primi del '400 (valga per tutti il nome del Saviozzo)»; en segundo lugar, ignorado por los líricos de gusto áulico, «l'uso dei passi scritturali gode invece di notevole fortuna nel settore della lirica popolareggiante, o comunque più lontana dalla temperie petrarchista»; y, por último, acerca de la difusión de «tali moduli nella produzione di *koiné*», se pregunta cuánto «possa avere influito la fortuna di cui a Napoli godette un poeta come il Saviozzo, che di quelle tecniche fa largo

39. A lo dicho se exceptuarían «i quattro 'sonetos' concordemente attribuiti [a] Juan de Villalpando, che rappresentano invece un tentativo precoce di sperimentazione petrarchesca» (G. Caravaggi, *I 'sonetos' di Juan de Villalpando*, en B. Periñán y F. Guazzelli (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, vol. I, pp. 99-111, en esp. p. 102; sobre las relaciones con la corte alfonsina, véanse las pp. 103-04 y n. 6.

40. Véase el texto en Carvajal, *Poesie*, ed. E. Scoles, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, pp. 186-87.

uso»⁴¹. Se trata, naturalmente, de un episodio menor, lo que no excluye que pueda introducir a temáticas más amplias. Recuerdo que el *incipit* escritural del ya mencionado *capitolo* de Rustico se encuentra también en un *capitolo* de Galeota («*O vos omnes qui trasitis per la via*») y en una anónima *barzelletta* del Parisino 1035 («*O vos omnes qui transitis*»). Pues bien, las mismas palabras de Jeremías las encontramos en una poesía de Juan de Tapia, un poeta vinculado con el Magnánimo al menos desde 1435, bien radicado en la corte napolitana, donde por otra parte continuó viviendo al servicio de Ferrante⁴². El verso en cuestión no se encuentra al comienzo de la poesía, y sin embargo ocupa una posición inicial porque con él se pone en marcha el discurso expuesto en la última copla de la canción:

Por el mal que me fezistes,
 diré con muy grand pesar:
 O vos, omnes, que transistes
 Por la via de bien amar!⁴³

Pero el caso más interesante es otro, y nos lo ofrece una vez más Carvajal. Me refiero a la poesía que empieza justamente con la cita del Salmo CII: «*Sicut passer solitario*»⁴⁴. ¿Debemos concluir, quizás, que la técnica extendida en el «settore della lirica popolareggiante» napolitana se ha difundido entre los poetas castellanos? No creo que sea así; y no sólo por las obvias razones cronológicas. Cualquiera que tenga un mínimo de práctica con la poesía del siglo XV española, difícilmente habrá podido evitar tropezarse con un particular género constituido por composiciones como los «Siete gozos de amor» y los «Diez mandamientos de amor» de Juan Rodríguez del Padrón, las «Misas de amor» di Suero di Ribera y Juan de Dueñas, poetas todos que estuvieron por otra parte en la corte napolitana; y así mismo con la «Letanía» y los «Salmos penitenciales» de Diego de Valera, el «Miserere» de Francisco de Villalpando, el «De profundis» de Mosén Gaçull, el «*Sermón de amores*» de Diego de San Pedro, las «Liciones de Job» de Garci

41. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., pp. 252-53 y n. 6.

42. Sobre Juan de Tapia, cf. Salvador Miguel, *La poesía Cancioneril*, cit., pp. 200-06, y Rovira, *Humanistas y poetas*, cit., pp. 134-37.

43. *Cancionero de Estúñiga*, ed. cit., pp. 386-87.

44. Carvajal, *Poesie*, ed. cit., pp. 112-13.

Sánchez de Badajoz, el «Nunc dimittis» de Fernando de Yanguas, la «Vigilia de la enamorada muerta» de Juan del Encina. Como algunas de las composiciones indican ya desde el título, se trata de un género sacro-profano, que ha sido definido como «parodia litúrgica»⁴⁵, aunque Pierre Le Gentil precisó que «ces paraphrases de textes saints ne sont [...] de véritables parodies»⁴⁶, porque les falta «burlesque spirit», ha añadido más recientemente Patrick Gallagher, el moderno editor di Garci Sánchez⁴⁷. En conclusión, nos encontramos ante un género poético muy difundido entre los poetas de la corte de Juan II de Castilla, constituido por versiones «a lo profano» de textos bíblicos y de funciones litúrgicas (las misas, por ejemplo); además, tales versiones «a lo profano» resultan a menudo rebosantes de expresiones bíblicas y litúrgicas, directamente en latín. Se recordará que el mismo Galeota había refundido en italiano una de estas composiciones, los «Siete gozos de amor» de Juan Rodríguez del Padrón, al que ya he tenido ocasión de referirme. De todos modos, es de este género del que depende el uso de la cita escritural, con valor de *incipit* o no, en poesías amorosas que no tienen ningún vínculo con los textos sagrados a no ser el constituido por la misma cita. Así, por poner dos ejemplos, Pedro de Santa Fe, un poeta que participó en la primera expedición italiana del Magnánimo, y que se estableció posteriormente en la corte navarra⁴⁸, intercala un verso en latín: «Tristis est anima mea», tomado de San Mateo y San Lucas, en la canción «Pues mi triste corazón» que, como indica la rúbrica del *Cancionero de Palacio*, le fue dictada

45. M. R. Lida de Malkiel, *Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica», VI (1952), pp., 313-51, en esp. p. 319 (el estudio se halla recogido ahora en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, José Porrúa, Turanzas, 1977, pp. 21-77).

46. P. Le Gentil, *La poésie Lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1949, vol. I, p. 203.

47. P. Gallagher, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis, 1968, p. 175. A la bibliografía citada, además de F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor»*, París, E. Droz, 1938, pp. 221-25, se añaden los dos siguientes trabajos: F. Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, 1960, pp. 234-39, y B. Perinián, *Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica anotada de los textos*, Anejos del «Boletín de la Real Academia Española», en «Miscellanea di Studi Ispanici», XVI (1968), pp. 24 sigs.

48. Cf. Ch. V. Aubrun, *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts. Edition précédée d'une étude historique*, Burdeos, Fêret et Fils, 1951, pp. LXXIX-LXXXII, y Rovira, *Humanistas y poetas*, cit., pp. 132-34.

por la «pasión por la poca piedat de Maymia»⁴⁹; y Soria compone una glosa al «mote de una dama»:

Sola soys vos quien podés
 hazerme alegre de triste
 pues tan penado me ves
 señora si possible es
*transeat a me calix iste*⁵⁰.

Volviendo a Nápoles, quiero precisar desde ahora que no es mi intención contraponer a la influencia de Saviozzo conjeturada por Santagata la de la poesía castellana, más bien me urge subrayar una vez más una cierta convergencia de resultados, incluso en el plano de una técnica menor, entre la tradición poética de *koiné* y la poesía española de tipo cancioneril. Pero más allá del incipit escritural, la composición «*Sicut passer solitario*» se revela de gran interés porque nos ayuda a comprender mejor cuál podía ser la posición de un poeta como Carvajal en un contexto que vio pronto entrelazarse varias tradiciones poéticas. Como es sabido, el motivo bíblico del «pájaro solitario» del Salmo CII.8 («Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto») ha sido una gran fuente de inspiración para una larga serie de textos poéticos⁵¹. Aquí, naturalmente, me limitaré a considerar sólo aquellos que pueden suscitar un cierto interés para las cuestiones que nos ocupan: además de la canción de Carvajal, pues, tendremos en cuenta la rima CCXXVI de Petrarca, el soneto «Passer mio solitario in alcun tetto», y el estrambote de Francesco Galeota «Son passaro solitario tornato», conservado en los mss. XVII.1 de Nápoles e It. 1168 de la Estense de Módena. Pero lo que lo hace más interesante es que a los textos hasta ahora mencionados hay que añadir un estrambote popular del que se conocen variantes calabresas, pullesas, del Lacio y más de una de las Marcas. Giovanni Battista Bronzini, que ha señalado todas estas variantes, confirma «la provenienza meridionale

49. *Cancionero de Palacio*, ed. F. Vendrell, Madrid, CSIC, 1945, y Dutton, *El Cancionero del Siglo XV*, cit., vol. IV, p. 157.

50. *Cancionero general*, f. cxliiijr.

51. A la bibliografía señalada por Scoles en Carvajal, *Poesie*, ed. cit., p. 113, añádase la contenida en Rico, *Los orígenes de 'Fontedrida'*, en *Texto y contextos*, cit., p. 13 n. 21 y p. 17 n. 31.

e l'origine antica dello strambotto popolare»⁵². Las variantes de las Marcas, y las del Lacio y pullesas, nos presentan un «passero solitario» que ha sido traicionado por los demás pájaros y perseguido por los cazadores, pero en sus textos no hay rastro alguno de discurso amoroso. A pesar de ello, de tales variantes vale la pena señalar el primer verso: «Passero solitario ben tornato!», en la versión de Macerata, y «Passero solitario io son tornato», en la de Fermo⁵³. En cambio, son las variantes calabresas las que funden el motivo del pájaro solitario, traicionado y perseguido, con la situación amorosa. Disponemos, pues, de un pequeño *corpus* de textos constituido por el estrambote popular, en sus variantes calabresas, el soneto de Petrarca, el estrambote de Galeota, y la canción de Carvajal⁵⁴:

Varianti calabresi:

Pàssaru solitariu su' chiamatu,
 di tutti l'autri acedhi su' fujutu,
 facia lu nidu meu tantu ammucciatu
 supra n'arbaru siccu, e non hhiurutu!
 D'un cacciaturi fudi secatatu,
 d'un amicu di cori tradutu!
 È megghiu essari amanti non amatu,
 ch'essari amatu amanti e po tradutu.

[Pájaro solitario soy llamado, / de todos los demás pájaros huido, / el nido hacía yo tan separado / en árbol seco, pero no florido! / De un cazador he sido perseguido, / de un amigo del alma traicionado! / Mejor ya ser amante no querido, / que amado amante ser y traicionado].

52. G. B. Bronzini, *Il 'Passero solitario' e un antico strambotto*, en *Leopardi e la poesia popolare dell'Ottocento*, Nápoles, De Simone, pp. 45-84; la cita se halla en p. 53. Del mismo autor véase también *Poesia popolare del periodo aragonese*, en «*Archivio storico per le provincie napoletane*», 3ª serie, a. XI, n. XC (1973), pp. 255-85, en esp. las pp. 282-83.

53. Cf. Bronzini, *Il 'Passero solitario'*, art. cit., p. 51.

54. El estrambote popular y el de Galeota son citados por Bronzini, *Il 'Passero solitario'*, art. cit., pp. 53-54. Para el soneto de Petrarca uso la ed. G. Contini, Turín, Einaudi, 1974, p. 288; para la canción de Carvajal, la ya citada edición de Scoles.

Pàssaru suditàariu su chiamèotu;
 e tutti d'èotri acielli su fuggitu.
 Era lu nidu mia tantu cedèotu
 Supra n'àrburu siccu e nò fiuritu.
 E d'èotri acielli sugnu addimmannèotu:
 duv'è lu nidu tua tantu graditu?
 C'era na donna ch'èoju troppu amèotu,
 chi m'ha puntu allu kori e m'ha traditu!

[Pájaro solitario soy llamado; / de todos los demás pájaros huido.
 / Tanto estaba mi nido resguardado / en árbol seco, y por ello no flo-
 rido. / Los otros pájaros me han preguntado: / ¿dónde tienes tu nido
 tan querido? / Había una mujer que asaz he amado, / que el corazón
 me hirió y traición me hizo!]

Francesco Petrarca , R. V. F. CCXXVI

Passer mai solitario in alcun tetto
 non fu quant'io, né fera in alcun bosco,
 ch'i' non veggio'l bel viso, et non conosco
 altro sol, né quest'occhi ànn'altro obiecto.

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,
 il rider doglia, il cibo assentio et tòsco,
 la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,
 et duro campo di battaglia il letto.

Il sonno è veramente qual uom dice,
 parente de la morte, e 'l cor sottragge
 a quel dolce penser che 'n vita il tene.

Solo al mondo paese almo, felice,
 verdi rive fiorite, ombrose piagge,
 voi possedete, et io piango, il mio bene.

F. Galeota

Son passaro solitario tornato
 che vivo solo et piango sopra un tecto,
 del locho dond'io era descacciato
 fugo el piacere e pianto è 'l mio dilecto:
 d'amici et da compagni allontanato,
 dove mal tempo e la fortuna aspecto,
 dapoi che, bene amando, desamato
 me trovo da chi amava in puro affecto.

Carvajal

Sicut passer solitario
Soy tornado a padescer,
triste e pobre de plazer.

Quanto más vos me matáis,
tanto más yo vos deseo;
con quanto mal me mostráis,
resucito quando vos veo.
Pues si fuese el contrario
¡mirad, si podría ser
triste e pobre de plazer!

Aunque vos a mí matéis,
non seréis ya más loada,
e dirán, si lo fazéis:
a moro muerto grand lançada.
Pues non seis atal salario
a quien vuestro quiere ser,
triste e pobre de plazer.

En ambas versiones populares el discurso amoroso aparece en los dos versos finales, pero con una diferencia. En la primera variante, por más que el lenguaje de dichos versos sea vistosamente de tipo amoroso, la referencia es en todo caso a la traición del «amicu di cori», por lo que el entero estrambote no se disocia de las otras versiones. Sólo en la segunda versión hay una explícita referencia a la mujer que, después de haber herido el corazón, traiciona; lo que sugiere que se lea el entero estrambote como un parangón, sólo parcialmente explícito, entre el pájaro solitario y el amante traicionado. Se trata del mismo parangón sobre el que, a todo otro nivel naturalmente, se construye el soneto de Petrarca. Galeota se mantiene, por así decirlo, equidistante respecto al texto popular y al de Petrarca; o mejor todavía, él opera una conmixtión entre los dos textos, y por consiguiente entre las tradiciones que ellos representan: del texto popular Galeota conserva, además de la forma métrica, los dos versos finales que retoman casi a la letra los conservados por una variante calabresa, y algún elemento de contenido, como por ejemplo en el v. 5: «d'amici et da compagni allontanato», donde se advierte el eco del pájaro traicionado por los amigos; del texto petrarquesco Galeota

conserva, en cambio, la construcción del conjunto, o sea, el parangón entre el pájaro solitario y el amante que sufre por el desamor de su amada, la rima en *-etto*, y particulares sintagmas, como el del v. 4: «pianto è il mio dilecto», que retoma el v. 5 de Petrarca: «Lagrimar sempre è il mio sommo dilecto». Carvajal, por último, no cumple una operación muy diferente de la de Galeota, en el sentido de que, justo como Galeota, él mediante la técnica del *incipit* escritural opera una conmixión entre la tradición popular, donde el motivo se halla atestiguado abundantemente, y la tradición poética culta, en la que tal motivo se resuelve prácticamente por entero. La diferencia entre los dos consiste en el hecho de que, mientras para Galeota la tradición culta está representada por Petrarca, para Carvajal tal función la desarrollan la poesía cancioneril y el código temático y formal que la define. La sustancial extraneidad de «*Sicut passer solitario*» con relación al soneto petrarquesco no debe inducir a excluir automáticamente que pueda haber contactos entre la poesía de Carvajal y el *Canzoniere*, tanto es así que Francisco Rico ha señalado una «indudable imitación de Petrarca»⁵⁵, en los siguientes versos de Carvajal⁵⁶:

.....	por aquí se paseava,
aquí la vide tal día,	aquí conmigo fablava,
aquí llorando e sospirando	mis males le recontava;
aquí pendava sus cabellos	se vestía e despojava,
aquí la vide muy bella	muchas vezes disfrazada;
aquí la vide tal fiesta	quando mi vida penava
con graciosa fermosura	mucho más que arreada;
aquí mostrava sus secretos	los que yo deseava

que remiten a la serie anafórica contenida en el soneto CXII, y que comienza «*Qui tutta humile, et qui la vidi altera*». Los mencionados versos de Carvajal forman parte de un romance, por lo que una vez más nos encontramos ante un caso de conmixión de tradición culta y tradición popular. Como es sabido, de casos parecidos de «*mescidazione del modello petrarchesco con altre fonti*», las populares por ejemplo,

55. Cf. F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua dle petrarquismo*, en *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano es tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, 1979, pp. 115-30, cit. en p. 125 n. 31.

56. Carvajal, *Poesie*, cit., p. 174.

están llenas las compilaciones napolitanas, a partir de la del conte di Popoli. A propósito de la cuestión más general de la «*commistione di forme dotte e popolari*», el ya mencionado Bronzini se preguntaba «*che cosa determinò nell'età aragonese quel collegamento tra l'aulico e il popolare [...] collegamento che invece mancò nell'età angioina*»⁵⁷. Considero inoportuno entrar en el mérito de respuestas que no me corresponde a mí valorar. Por mi parte, como conclusión de estas notas y en consideración de la susodicha pregunta, quisiera sugerir que a lo ya afirmado por De Blasi, es decir, que «*i poeti castigliani sono probabilmente i primi a sondare le possibilità letterarie del napoletano*»⁵⁸, podríamos añadir que al hacer eso tales poetas –o al menos algunos de ellos– indicaron también un recorrido que pronto dio muestras de gran difusión, justamente el de la contaminación de modelos poéticos cultos y populares. Por lo que me sentiría tentado a dar contenido literario al algoritmo exclusivamente lingüístico propuesto por Corti, allí donde escribe que «*la miscela del linguaggio di koiné (dialetto+Petrarca+latino) si arricchisce di un nuovo filone, lo spagnolismo*»⁵⁹.

57. G. B. Bronzini, *Prospettiva storica dei rapporti tra forme auliche, popolari e dialettali nell'età sveva, angioina e aragonese*, en *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n. s. XIX (1969-70), pp. 6-44, cit. en p. 35.

58. De Blasi y Várvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, cit., p. 243.

59. M. Corti, *Introduzione a De Jennaro*, ed. cit., p. XXXVI. Es una obligación por mi parte precisar que no es mi intención retomar la vieja tesis de Savj Lopez, en su momento ya justamente impugnada (cf. *supra* n. 16). Por un lado, en efecto, es una *idée reçue* esa por la que «la moda popularizante es totalmente ajena al espíritu de la Castilla de Juan II. Sus comienzos estaban fuera de la Península, en la corte napolitana de Alfonso V» (M. Frenk Alatorre, *¿Santillana o Suero de Ribera?*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica», XVI (1962), p. 437. De la misma autora, cf. también *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 51; y antes que ella, R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (2ª ed.), vol. II, pp. 19-22). Por otro lado, ya se conoce desde hace tiempo lo que Rinaldi –por último– ha recalcado con las siguientes palabras: «la maggior parte [della lirica di koiné] incarna piuttosto una sorta di emulazione napoletana della poesia popolareggiante che andava per la maggiore nella Firenze medicea (quindi colta e letteratissima)» (*Umanesimo e Rinascimento*, en G. Bárberi Squarotti (dirigida por), *Storia della civiltà letteraria italiana*, Turín, UTET, 1991, vol. II, t. I, p. 633). Todo eso, sin embargo, no es óbice para que los poetas ibéricos de la corte de Alfonso, imbuidos por el particular clima literario italiano, hayan podido dar su aportación a la formación y afirmación en Nápoles de aquel gusto poético que se definía por la fusión de elementos literarios con otros popularizantes.

EL RENACER DE LA ÉGLOGA EN VULGAR EN LOS CANCIONEROS DEL SIGLO XV. NOTAS PRELIMINARES

No hace mucho que, con su habitual sabiduría, Juan Alcina señalaba una verdad que, con el pasar del tiempo, va tomando cada vez más crédito. Decía que

La poesía de cancionero tan fuertemente apegada a sus tradiciones y modelos, oculta y medievaliza sus fuentes, pero en algunos casos creo que la cortina se puede levantar un poco para dejarnos entrever incidencias neolatinas que deberían permitir hablar de cierto humanismo de cancionero¹.

Quizá en pocos géneros se pueda confirmar tanto esta afirmación como en la égloga, especialmente si –buscando las huellas «de un cierto humanismo de cancionero»– nuestra investigación no se limita sólo a las «incidencias neolatinas», sino que incluye también las marcas del humanismo vernacular.

1. J. Alcina, *Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro*, en J. M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, Instituto de Estudios Turoleses, CSIC y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, pp. 3-27. Cito de p. 7.

En realidad, en los cancioneros cuatrocentistas españoles –tanto individuales como colectivos– no abundan las églogas; y, sin embargo, para la ocasión que ahora se me ofrece, me parece conveniente delimitar ulteriormente el discurso, circunscribiéndolo –por un lado– al subgénero alegórico de carácter político y satírico, y precisando –por otro lado– su carácter absolutamente preliminar. A esta categoría pertenecen –como es sabido– un escaso pero significativo número de textos que, partiendo de la mitad de los años sesenta, incluye las llamadas *Coplas de Mingo Revulgo*, las que comienzan «Abre, abre las orejas», la adaptación de las *Bucólicas* virgilianas por parte de Encina, la *Égloga* –«curiosísima», según Manuel Cañete²– de Francisco de Madrid, así como la *Égloga sobre el molino de Vascalón*, con la que, con toda certeza, entramos ya en el siglo siguiente³. El hilo que une los mencionados textos, y que les hace proceder del común modelo de la bucólica alegórico-política⁴, es un hecho ya conocido, al menos por parte de los estudiosos más conscientes de las corrientes poéticas

2. Lucas Fernández, *Farsas y Églogas*, ed. M. Cañete, Madrid, Real Academia Española, 1967, p. LV; reproducido en M. Cañete, *Teatro Español del Siglo XVI. Estudios histórico-literarios*, Madrid, Impr. de M. Tello, 1885, p. 50.

3. Para los textos citados, disponemos de las excelentes ediciones que siguen: *Las Coplas de Mingo Revulgo*, ed. M. Cicer, en «Cultura Neolatina», XXXVII (1977), pp. 75-149 y 187-266 (para las *Coplas*, véase también *Las Coplas de Mingo Revulgo*, ed. V. Brodey, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986); *Una sátira anónima del XV secolo: «Abre abre las orejas»*, ed. P. Elia, en «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli- Sezione Romanza», XIX (1977), pp. 313-42 y *Le «Coplas del tabefe», una sátira del XV secolo spagnolo*, ed. P. Elia, en «Studi e Ricerche. Istituto di Lingue e Letterature Straniere. Facoltà di Magistero, Università dell'Aquila», II (1983), pp. 137-83; A. Blecua, *La Égloga de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI*, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 39-66; M. A. Pérez Priego, *La Égloga sobre el molino de Vascalón: texto y sentido literario*, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 402-16. La adaptación de las *Bucólicas* virgilianas de Encina, amén de la ed. facsímil del *Cancionero de 1496* (fols. 30-48), puede leerse en J. del Encina, *Obra Completa*, ed. M. A. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, vol. I, pp. 218-341 y en Id., *Obra Completa*, ed. A. M. Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp. 205-98.

4. En este sentido, resulta muy útil el panorama trazado por H. Cooper, *Pastoral. Medieval into Renaissance*, Ipswich-Totowa, D. S. Brewer-Rowman & Littlefield, 1977, en el que sin embargo falta, como es normal, todo tipo de referencia a la situación españolada. Igualmente, para la égloga neolatino no hispánica, puede consultarse L. Grant, *Neo-latin Literature and the Pastoral*, Chapell Hill, The University of North Carolina Press, 1965. Para la península ibérica, en cambio, disponemos ahora del excelente repertorio de J. Alcina, *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

que se entrecruzaron en la Europa unida por la difundida aspiración a una cultura humanística.

Mayores dificultades surgen cuando se intenta determinar la posición que las obras mencionadas ocupan con respecto a la tradición. En efecto, en el plano de las relaciones –por así decir– externas, eso es, de las relaciones que nuestros textos establecen con la tradición eglógica en su conjunto, los estudiosos no han olvidado referirse –con mayor o menor concreción, según los casos– a la bucólica latina medieval y humanística⁵, así como –al mismo tiempo– tampoco faltan en sus trabajos menciones a la égloga humanística en italiano vulgar, aunque, sin embargo, suelen limitarse en la mayor parte de los casos a alusiones demasiado genéricas al renacimiento del género bajo la influencia de los Médicis, lo cual ocurre en la década de los sesenta⁶.

5. Léanse, entre otros trabajos, estas líneas de Blecua: «Estas *Coplas [de Mingo Revulgo]* –o mejor, *Bucólica*, como reza uno de sus manuscritos [Egerton 939 del British Museum] –[...] son eco inmediato de las églogas humanistas que, a imitación de Petrarca y Boccaccio, comenzaban a abundar en Italia y que, a través del velo alegórico pastoril, transparentaban, para quien conociera la clave, determinadas realidades sociales, religiosas o políticas», en *La Égloga de Francisco de Madrid*, cit., pp. 40-41. Imprescindible para una correcta valoración de la *Translación* de Encina el reciente estudio de J. Lawrence, *La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la Translación de las Bucólicas de Virgilio de Juan del Encina*, en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 103-21; para una tesis diferente, véase J. Gómez, *Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso*, en «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», X (1991-1992), pp. 111-26. Por lo que se refiere a los aspectos teóricos, útiles referencias se encuentran en A. Egido, *Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro*, en «Críticon», XXX (1985), pp. 41-77.

6. La precisión vale sobre todo para la *Translación* de Encina, a propósito de ésta véase las concisas observaciones de J. C. Temprano, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975, pp. 139-41, recogidas –pero sin ulterior relación– por Lawrence: «Sorprende [...] que no se haya profundizado en el interesante apunte de Temprano, sobre algunos posibles antecedentes italianos en la corte de los Medici de Florencia, donde la traducción en verso de las *Bucólicas* en dialecto toscano de Bernardo Pulci en 1480 inspiró a Bartolomeo Scala, a Girolamo Benivieni, a Lorenzo de Medici y a otros a componer églogas rusticanas en metro frottolato y dialetto contadino» (*La tradición pastoril*, cit., p. 115). Esperemos que pronto podamos disponer de las definitivas aclaraciones que nos ofrecerá la profesora M. Morreale, quien –refiriéndose al argumento de la primera égloga traducida por Encina –anuncia: «El entronque con la poesía en lo que concierne a la clave rusticana del Quattrocento italiano habrá de hacerse en otro lugar, ampliando las apuntes de Temprano», en *Juan del Encina y Luis de León frente a frente como traductores de la 1ª Bucólica de Virgilio* en J. Canavaggio y B. Darbord (ed.), *Edad*

Por otro lado, en el plano de las relaciones internas entre los textos españoles considerados, creo que se pueda afirmar que entre los estudiosos más atentos existe un consenso unánime sobre la designación de las *Coplas de Mingo Revulgo* como arquetipo del género en España, que los autores posteriores han tenido de algún modo presente, si bien no siempre las imitaron, en el sentido estricto del término⁷. Ahora bien, como es sabido, se suele datar las *Coplas* en la mitad de los años sesenta, por lo que el conjunto de rasgos que presenta el texto (bucolismo, alegorías de tipo político, lenguaje rústico) hacen de él un sorprendente ejemplo –por su precocidad– de égloga alegórico-política en romance. El problema constituye –de algún modo– el núcleo del que es todavía uno de los mejores trabajos sobre las *Coplas*, prescindiendo de la magnífica edición del texto realizada por Marcella Ciceri; me refero, naturalmente, al estudio de Charlotte Stern que, por lo demás, vio la luz casi contemporáneamente a la edición mencionada, hace poco menos de un cuarto de siglo. La estudiosa americana, en efecto, tras recordar oportunamente que los contemporáneos –o, al menos, alguno de ellos– no tuvieron ninguna duda en incluir las *Coplas* en el género bucólico, añade que «the poem must be examined within the framework of the pastoral in the late Middle Ages»; y, desde tal perspectiva, se pronuncia a favor de la «influence [en las *Coplas*] of a tradition, harking back to Vergil and revived in the late Middle Ages by the Italian poets»⁸, a propósito de los cuales menciona el *Bucolicum Carmen* de Petrarca y de Boccaccio. No dudo que la perspectiva adoptada sea la justa, simplemente me pregunto si el anónimo poeta español fue capaz de crear la égloga alegórico-política en vulgar sin ningún tipo de precedentes, es decir, sin

Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1991, p. 91; véase ahora las interesantes y persuasivas *Apuntes para el estudio de las Églogas Virgilianas de Juan del Encina*, en P. Botta, C. Parrilla y I. Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici*, A Coruña, Editorial Toxos Outos, Università di Padova y Universidade da Coruña, 2001, vol. I, pp. 35-57.

7. Muy explícitos, en este sentido, resultan los juicios de Lawrence, para quien los estudios de Encina, aunque no ignoran «la existencia de las *Coplas de Mingo Revulgo*, pero no han advertido [...] su verdadera importancia en la historia de la pastoral castellana del primer Renacimiento castellano» (*La tradición pastoril*, cit., p. 117); y de Bleuca, quien –a propósito de la obra de Francisco de Madrid– ha sostenido que «son las *Coplas de Mingo Revulgo* las que con mayor intensidad influyeron en la génesis alegórica y en la lengua» (*La Égloga de Francisco de Madrid*, cit., p. 44).

8. Ch. Stern, *The Coplas de Mingo Revulgo and the Early Spanish Drama*, en «Hispanic Review», XLIV (1976), pp. 311-32; las citas están en las pp. 316 y 317 n. 20.

ninguna mediación vernácula. Evidentemente, la misma pregunta se la debió hacer también Stern cuando, en una nota, tuvo la necesidad de especificar que «there are also vernacular precedents for the *Mingo Revulgo*»⁹, y el lector se topa inmediatamente con los títulos de *La Pastoralet* y de las *Pastourelles politiques* de Froissart. Pues bien, si es realmente necesario buscar los «precedentes vernaculares» –y creo que vale la pena intentarlo–, me parece más coherente y provechoso seguir la pista italiana de los herederos de Petrarca y Boccaccio que, en el curso del siglo XV, se esforzaron realmente en sus composiciones para dar vida a un código bucólico en lengua vulgar, partiendo de los ejemplos de los dos grandes *trecentisti* y –huelga decirlo– en concomitancia con la nueva producción pastoril humanística en latín.

Ya he recordado como, al referirse a los precedentes italianos, los estudiosos de la égloga española suelen aludir, si bien genéricamente, al rebrote que el género pastoral gozó en la Florencia de los Médicis, en un lapso de tiempo: los años sesenta, en el centro de los cuales se situaría también la composición de nuestras *Coplas*, siempre que se acepte –como suele hacerse– la indicación que Fernando de Pulgar incluyó en su glosa a la estrofa XXIII del poema¹⁰. El hecho es que estudios cada vez más numerosos y puntuales sobre el tema han logrado restituirnos un cuadro mucho más complejo y articulado del desarrollo de la égloga en italiano vulgar, hasta el punto de que una atenta estudiosa del género como Paola Vecchi Galli ha podido afirmar recientemente que «a poco a poco i poeti bucolici del Quattrocento sono così divenuti una schiera, ordinata nei testi, nelle diverse scansioni cronologiche e nelle

9. *Ivi*, p. 326 n. 35.

10. La fecha de 1464, implícitamente sugerida por Fernando del Pulgar en su glosa a la estrofa «Del collado aquileño»: «luego otro año que estas coplas se fizieron, ovo la división en el reyno, de que procedieron muchos daños y males» (ed. cit., 234), fue expresamente indicada por J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Joaquín Muñoz, 1865, vol. VII, p. 130. Esta datación, que en general ha sido aceptada por los estudiosos y editores de la obra (véase, por ejemplo, J. Rodríguez Puértolas, *Sobre el autor de las Coplas de Mingo Revulgo*, en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966; recogido en id., *De la Edad Media a la edad conflictiva. Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 121-36, en esp. pp. 123-24; y Ciceri, *Las Coplas de Mingo Revulgo*, cit., p. 75), más recientemente ha sido contestada, con argumentos dignos de consideración por Brodey, *Las Coplas de Mingo Revulgo*, cit., pp. 23-24, quien anticipa la composición de la obra a los primeros años del reino de Enrique IV, y fija, de todas maneras, la fecha a un año no posterior a 1456.

rispettive designazioni geografiche (da Firenze e Siena a Napoli, Ferrara e Venezia)»¹¹. Como consecuencia de ello, el redescubrimiento de algunos autores, así como la relectura crítica de los ya conocidos nos obliga a abandonar la *idèe reçue*, según la cual los primeros testimonios del renacer de la égloga en vulgar se remontarían a la «*accademia dei buccoici*», reunidos en torno a la figura de Lorenzo en la primera mitad de los años sesenta. Las cosas no son exactamente así; y –aunque los años sesenta del siglo XV evidentemente son cruciales en el desarrollo de la égloga en vulgar– para localizar los primeros ejemplos del género es necesario retroceder algunos años, e incluso algún decenio, y alejarse de Florencia, aunque –quizá– no sea indispensable abandonar totalmente Toscana.

Debemos, en efecto, remontarnos a los primeros treinta años del siglo XV si queremos encontrar los primeros ejemplos de égloga en romance, cuyo autor, el senés Francesco Arzocchi, está considerado el «inventore del genere volgare». Y como tal también lo consideraron sus contemporáneos, como demuestra con absoluta evidencia un episodio que contribuyó notablemente al resurgimiento del género en la segunda mitad del siglo: la edición Miscomini de las *Egloghe elegantissime*, que vieron la luz en Florencia en 1482. De los cuatro autores allí recogidos, las églogas de Arzocchi se situaban inmediatamente después de la traducción de las *Bucólicas* virgilianas por Bernardo Pulci, y antes de la producción original de Benivieni y Boninsegni; la organización de la recolección, por tanto, en lugar de basarse en el «ordine cronologico di composizione», privilegiaba el «disegno di storicizzazione dello sviluppo del genere pastorale in volgare». Los recopiladores intentaron, de este modo, «stabilire la continuità ideale fra la produzione virgiliana e quella volgare»¹², asignando a Arzocchi el papel de precursor del resurgimiento en romance del género clásico.

11. P. Vecchi Galli, «*Alcuni rustici, inepti e mal composti versi...*»: una bucolica volgare tardo quattrocentesca alla Biblioteca Estense, en S. Carrai (ed.), *La poesia pastorale del Rinascimento*, Padua, Antenore Editrice, 1998, pp. 151-72; cito de p. 151.

12. F. Battera, *L'edizione Miscomini (1482) delle Bucoliche elegantissime composte*, en «Studi e problemi di critica testuale», XL (1990), pp. 149-85; cito de p. 182.

Cronología y circulación de los textos de Arzocchi son por ello factores importantes en la constitución del género. Ahora bien, la tendencia a otorgar una nueva cronología para su poesía pastoril, durante mucho tiempo considerada de la segunda mitad del siglo, se ha ido reafirmando cada vez más en el curso de las últimas investigaciones sobre el autor, hasta llegar a la muy reciente edición de Fornasiero quien, basándose en el testimonio de un manuscrito misceláneo de finales del siglo XIV o –como mucho– de los primeros años del XV, «sposta indietro di un quarantennio l'attività del poeta»¹³, situando prudencialmente sus cuatro églogas en las primeras décadas del siglo, digamos antes de 1440. Hay más. Porque, si antes de esta fecha –y con el antecedente de Arzocchi– fueron compuestos también el *Tyrsis* de Alberti y el *capitolo La notte torna, e l'aria e il ciel s'annerà* de Giusto de' Conti¹⁴, entonces se puede afirmar que, antes del definitivo florecimiento del género en los años sesenta, es en las primeras décadas del siglo donde nos conviene situar efectivamente el nacimiento de la bucólica en vulgar, con el trío de autores mencionados, y –está claro– sobretodo con Arzocchi, quien contribuyó de una manera decisiva a la formación del canon bucólico, que, con el paso al romance, se abrió no sólo a «materiali poetici eterogenei», sino también a «escursioni stilistiche anche molto vistose»¹⁵, por medio del recurso al plurilingüismo y a la introducción del lenguaje rústico¹⁶.

13. F. Arzocchi, *Egloghe*, ed. S. Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995, p. IX. El manuscrito en cuestión es el que se conserva en la Biblioteca Nacional de Florencia, ms. Landau Finaly 89, para su descripción véase la edición cit. de Fornasiero, pp. LX-LXIII.

14. Para las dos composiciones, véase el estudio de C. Grayson, *Alberti and the Vernacular Eclogue*, en «Italian Studies», XI (1956), pp. 16-29, sobre Alberti, que puede completarse con G. Tanturli, *Note alle rime dell'Alberti*, en «Metrica», II (1981), pp. 103-21 y el de I. Pantani, *Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti*, en Carrai (ed.), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, cit., pp. 1-55, sobre Giusto.

15. F. Arzocchi, *Egloghe*, ed. cit., p. XX.

16. Para una visión global del desarrollo de la poesía bucólica italiana en el siglo XV, sigue siendo muy útil E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milán, Vallardi, 1909, aunque –está claro– que tenga que ponerse al día y corregirse con los nuevos y ricos datos presentes en los estudios que mientras se han ido produciendo sobre el género, en especial en los últimos años. Imprescindibles contribuciones de carácter general son M. Corti, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro*, en «Strumenti critici», VI (1968); recogido en ead., *Metodi e fantasmi*, Milán, Feltrinelli, 1977, pp. 281-304, y D. De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, en «Metrica», II (1981), pp. 61-80 (este último, en una versión más breve, había aparecido en *Le genre pastoral en Europe du XVè au XVIIè siècle. «Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1er octobre 1978»*, Saint-Etienne, Université de

Las églogas de Arzocchi no constituyeron un fenómeno aislado en el espacio ni circunscrito en el tiempo, como lo demuestran algunos episodios que se remontan a un período anterior a los años sesenta y que apuntaré muy brevemente. A la circulación y la difusión de su poesía bucólica no fue ajena la diáspora a la que los intelectuales seneses se vieron obligados durante un largo período a partir de finales del siglo XIV y durante todo el siglo XV, como ya señaló en su tiempo Carlo Dionisotti en uno de sus estudios clásicos¹⁷. «Se considerato alla luce della tradizione manoscritta delle sue egloghe –ha escrito la máxima experta de Arzocchi– si presenta [...] come un poeta che ebbe nell’ambiente feltresco una tempestiva diffusione e, in generale, una prima fortuna in area padana e poco più tardi fiorentina»¹⁸. A Montefeltro, en efecto, nos remite una miscelánea, anterior con toda probabilidad a 1446, en cuyas páginas su recolector, el médico de Urbino Battista Felici, transcribió las primeras dos églogas de Arzocchi¹⁹. En Rímimi, por lo demás, y en la corte de Malatesta, transcurrió sus últimos años Giusto de’ Conti, que había compuesto el ya mencionado polímetro pastoril, *La notte torna*, incluido en su cancionero de carácter petrarquista, conocido con el título de *La bella mano*. Su indudable temática amorosa y la dominante tonalidad petrarquista, que indican la adscripción del género a un plan general de recuperación de la lección de Petrarca, no han impedido a un estudioso proponer recientemente una lectura del texto en clave alegórico-política²⁰; lectura que ha sido aceptada también por quien, aun

Saint-Etienne, 1980, junto con la contribución de G. Ponte, *Perspectives de la littérature de sujet pastoral au XV^e siècle en Italie*, ivi, pp. 15-24). Un útil instrumento ahora está representado por el conjunto de estudios recogidos en Carrai, *La poesia pastorale nel Rinascimento*, cit.

17. C. Dionisotti, *Jacopo Tolomei tra umanisti e rimatori*, en «Italia Medievale e Umanistica», VI (1963), pp. 137-76.

18. S. Fornasiero, *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, en Carrai (ed.), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, cit., pp. 57-72; cito de p. 65.

19. Se trata del ms. 393 de la «Bibliothèque Inguimbertine» de Carpentras, fols. 47v-49v, 85r-86v; véanse G. Parenti, «Antonio Carazolo desamato». *Aspetti della poesia volgare aragonesa nel ms. Riccardiano 2752*, en «Studi di filologia italiana», XXXVII (1979), pp. 119-279, en esp. p. 279; M. Santagata, *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*, en Id. y S. Carrai, *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, Milán, Franco Angeli, 1993, pp. 43-95, en esp. p. 89 n. 143; y, más por extenso, Arzocchi, *Egloghe*, ed. cit., pp. LV-LVIII.

20. G. Biancardi, *Esperimenti metrici del primo Quattrocento: i polimetri di Giusto de’ Conti e Francesco Palmario*, en «Italianistica», XXI (1992), pp. 651-78, en esp. p. 661.

afirmando la naturaleza esencialmente amorosa del texto, no ha excluido que «un sovrassenso in chiave politica sarebbe [...] ugualmente recuperabile», precisando, sin embargo, que se trataría de «un sovrassenso allegorico ad apparizione intermittente»²¹. De Giusto ha sido subrayada la deuda contraída con Arzocchi, sobretudo con su primera égloga²², de la que también se ha dicho que su argumento es «politico-morale»²³ como por lo demás indica la acotación de uno de los códices que la copia²⁴. Parecido razonamiento al realizado para Giusto podría hacerse para otra égloga, «Pastori, o voi che havete in man la verga», del poeta marquesano Francesco Palmario que, por lo demás, fue amigo de Giusto, con el que coincidió en Padua durante sus estudios. Los dos textos –el de Giusto y el de Palmario–, además de resultar coetáneos, muestran más de un punto de contacto, por lo que se ha hipotizado que, debajo del velo amoroso y pastoril, ambos constituyen «un dialogo poetico ravvicinato d'argomento politico»²⁵. Un último episodio nos lleva otra vez a las églogas de Arzocchi. Se trata, en efecto, de una precoz imitación y continuación de su primera égloga realizada por el bergamasco Giovan Francesco Suardi, quien tuvo ocasión de conocer el texto del senés bien cuando estuvo en Siena, como regidor, entre 1458 y 1459, bien un par de años antes, en Montefeltro²⁶.

Comoquiera que sea, con la égloga de Suardi, nos hemos aproximado a esos años sesenta que se revelan cruciales para el desarrollo de la bucólica vulgar en Toscana, entre Florencia y, de nuevo, Siena. En Florencia, ya en la primera mitad de la década, actuó la

21. Pantani, *Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti*, cit., pp. 42 y 41.

22. Arzocchi, *Egloghe*, ed. cit., pp. XXXIX-XL.

23. Battera, *L'edizione Miscomini*, cit., p. 179 n. 62.

24. De esta manera recita la rúbrica del códice mencionado (Cambridge, Massachusetts, Harvard College, Houghton Library, ms. Typ. 24): «Egloga nella quale Tyrinto e grisaldo pastori e man / driali con sue rime isdruzule dimostrano l'età presente / esser gionta in summa inopia et miseria e piu non si / extimar virtute et come la corte di sancta chiesa / e piena di vicij e scelleragine» (véase Arzocchi, *Egloghe*, ed. cit., p. LVIII).

25. Biancardi, *Esperimenti metrici del primo Quattrocento*, cit., p. 661.

26. Por todo ello, véanse R. Tissoni, *Un ternario inedito attribuibile al Bianco da Siena e la quarta ecloga di Francesco Arsochi*, en «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVII (1970), pp. 367-90; F. Brambilla Ageno, *La prima ecloga di Francesco Arsochi e un'imitazione di Giovan Francesco Suardi*, en «Giornale storico della letteratura italiana», XCIII (1976), pp. 523-48; y M. Santagata, *Fra Rimini e Urbino*, cit., p. 89 n.143.

«*accademia dei buccoici*», en la que destacaron los tres hermanos Pulci, cada uno de los cuales contribuyó a su manera al desarrollo de la poesía pastoril: Bernardo con la traducción de las églogas virgilianas; Luca contaminando la epístola ovidiana con el género bucólico, y con las inserciones igualmente bucólicas en el *Driadeo*; el mismo Luigi –el más famoso de los tres– copiando de su mano las églogas de Arzocchi, como testimonio de una presencia nunca interrumpida, y que prelude el reconocimiento como «inventor del género» que le otorgó la edición de Miscomini²⁷. En Siena, en cambio, habrá que esperar a la segunda mitad del decenio para hallar las cuatro églogas de Boninsegni²⁸, con las que traspasamos por poco la fecha fijada para la redacción de las *Coplas de Mingo Revulgo*.

Soy consciente de que, en el excesivo esquematismo de estas notas, es como si hubiera yuxtapuesto los dos paneles de un díptico, dejando en la sombra las conexiones que justifican su acercamiento. No es sólo que la falta de tiempo me impida iluminarlas, sino también que la misma existencia de tales conexiones podría ponerse en duda. Señalaba al principio la naturaleza absolutamente preliminar del breve discurso que me disponía a exponer, y decía la verdad, en el sentido de que, debiendo buscar algo, es necesario saber preliminarmente *donde* empezar a buscar. Pues bien, no es una novedad que, entre los que se han interesado por la égloga cuatrocentista española, quienes se han referido a la tradición en italiano vulgar no han ido más allá de la experiencia florentina de los años sesenta, cuando –en cambio– la formación de un código bucólico en vulgar ya había sido sustancialmente

27. Sobre los hermanos Pulci (Luca y Luigi), además del libro de S. Carrai, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Nápoles, Guida editore, 1985, véanse las puntuales observaciones del mismo Carrai, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, en Santagata y Carrai (eds.), *La lirica di corte*, cit., pp. 96-144, en esp. pp. 104-107, a propósito del renacer de la bucólica florentina de los años sesenta y del «impulso concordemente datole dai fratelli Pulci» (p. 104), al que se refiere también la «Introduzione» de Fornasiero en Arzocchi, *Egloghe*, ed. cit., pp. XXVIII-XXXIII, donde se encuentra la descripción del ms. 2508 de la «Biblioteca Palatina» de Parma, que contiene la copia de las cuatro églogas de Arzocchi. A la vulgarización de las *Bucoliche* virgilianas de Bernardo dedica un amplio estudio S. Villari, *Una bucolica «elegantissimamente composta»: il volgarizzamento delle egloghe virgiliane di Bernardo Pulci*, en V. Fera y G. Ferraú (eds.), *Filologia Umanistica. Per Gianvito Resta*, Padua, Antenore Editrice, 1997, vol. III, pp. 1873-1937.

28. Sobre Boninsegni y sus églogas, véase en especial a Battera, *L'edizioni Miscomini*, cit., pp. 152-56 y 161-82.

encauzada en las primeras seis décadas del siglo. En mis notas, por tanto, no he pretendido otra cosa sino llamar la atención de los estudiosos sobre esta originaria producción, la cual –creo– deberá tenerse en cuenta cuando se reconsidere la génesis de la égloga española, en sus relaciones con la tradición latina y vulgar. Que todo ello pueda conducir a una diferente y más exacta valoración del problema, es un veredicto que deberá remitirse a los estudios, mucho más puntuales y pacientes, de los que consideren digna de atención la invitación que he procurado hacer con estas breves y preliminares notas.

Tercera Parte



«PETRARCA Y EL TRADUZIDOR». NOTAS SOBRE TRADUCCIONES DEL SIGLO XVI DE LOS *TRIONFI*

Tiene de estar advertido el lector que hallará en esta traducción algunas cosas quitadas y muchas de otra manera puestas de como están en lo toscano, y puesto que la mayor parte de la culpa desto sea el mal entendimiento del traduzidor, a que no açertó a darle mejor traça...

FERNANDO DE HOZES, *Los triumphos*, BNM ms. 3687, fol. 5v.

1.

Nos encontramos con toda probabilidad en 1535, cuando Garcilaso envía al poeta y amigo napolitano Giulio Cesare Caracciolo un soneto, en el que la «reiteración conceptista en juegos de palabras» apuntada por Lapesa en los primeros tres versos¹

Julio, después que me *partí* llorando
de quien jamás mi pensamiento *parte*
y dexé de mi alma aquella *parte*²

1. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ahora recogido en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 50-52.

2. Cito de Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981, pp. 116-17.

por una vez, no contrasta con los también tersos versos de Petrarca que fueron señalados por el Brocense como punto de partida para el toledano³:

I dolci colli, ov'io lasciai me stesso
Partendo onde partir già ami non posso
 (R.V.F., CCIX, 1-2).

Y sin embargo, no es en los versos iniciales del texto español donde se advierte la mayor presencia de Petrarca, sino en la sextina:

Y con este temor mi lengua prueba
 a razonar con vos, o dulce amigo,
 del amarga memoria d'aquel día
 en que yo comencé como testigo
 a poder dar, del alma vuestra, nueva
 y a sabella de vos del alma mía.

No viene al caso adentrarse aquí en la exégesis de estos versos, sobre todo los del último terceto, a propósito de los cuales me permito remitir al lector a un estudio mío precedente⁴. En esta ocasión me interesa poner toda la atención en el v. 10:

del amarga memoria d'aquel día

en el que, extrañamente, ninguno de los comentaristas antiguos y modernos de Garcilaso ha reconocido el verso de Petrarca:

per la dolce memoria di quel giorno

que es además el segundo verso del *Triumphus Cupidinis*:

3. Cf. A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, 2ªed., p. 268; véase también M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1990, p. 117.

4. A. Gargano, «*Imago mentis*»: fantasma e creatura reale nella lirica castigliana del Cinquecento, en F. Bruni (ed.), *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 181-220, en esp. las pp. 217-19.

Al tempo che rinova i mie' sospiri
per la dolce memoria di quel giorno
che fu principio a sí lunghi martiri⁵.

Naturalmente, la presente circunstancia no me permite detenerme demasiado tiempo en el texto de Garcilaso; a pesar de ello, quiero al menos hacer notar el grado de complejidad que puede alcanzar la *imitatio* de Garcilaso, aunque sea en un caso tan simple como al que acabamos de referirnos. Se habrá notado cómo Garcilaso transforma el sintagma *dolce memoria* en *amarga memoria*. Ahora bien, la *iunctura* «dolce memoria», por más que se encuentre atestiguada en el Petrarca latino (*De vita*, II, 392 y 426; *Fam.* VI, 3, 66; VII, 12, 10; *Sen.* III, 9, 863)⁶ resulta ausente en el *Canzoniere*, con la parcial excepción, en la famosa canción *Chiare, fresche e dolci acque*, del heptasílabo: «dolce ne la memoria» (CXXVI, 41). Por lo demás, el mismo lema *memoria* no es tan frecuente en el *Canzoniere* como quizás uno se podría esperar. De las 18 ocurrencias de *memoria*, una sola vez lo encontramos en concomitancia con el adjetivo *dolce* (el heptasílabo citado), mientras que es del todo ausente la *iunctura*: «amara memoria». Si prescindimos del lema *memoria*, y dirigimos en cambio la atención a la pareja adjetival antitética: *dolce/amaro*, nos daremos cuenta de un hecho bastante interesante. El adjetivo *dolce* es frecuentísimo en el *Canzoniere*, en el que aparece 251 veces; menos frecuente es *amaro*, que de todos modos se halla presente 32 veces. Lo que interesa señalar, sin embargo, es que hasta en 23 ocasiones (de un total de 32) el adjetivo *amaro* es «collocato a contrasto col termine *dolce*, nello stesso verso o almeno nello stesso periodo metrico sintattico»⁷. Queda patente, pues, la preferencia estilística de Petrarca por la antítesis: *dolce/amaro*. Volvamos ahora, brevemente, al soneto de Garcilaso para indicar cómo la antítesis es reconstruida contraponiendo al segundo hemistiquio del v. 9:

... o dulce amigo

5. F. Petrarca, *Triumphs*, ed. M. Ariani, Mursia, Milán, 1988. He tenido presentes también las ediciones de C. Calcaterra, Turín, UTET, 1927; de F. Neri, en F. Petrarca, *Rime e Trionfi*, 2ª ed. revisada al cuidado de E. Bonora, Turín, UTET, 1960; de F. Neri – G. Martellotti, en F. Petrarca, *Rime Trionfi e Poesie latine*, eds. F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milán-Nápoles, R. Ricciardi Editore, 1951.

6. Cf. la nota de Ariani en la ed. cit., p. 78, n.2.

7. E. Chirilli, *Studio sulle concordanze nel «Canzoniere» di Francesco Petrarca*, en «Studi e problemi di critica testuale», XVI (1978), pp. 137-91, en esp. las pp. 173-74.

el verso que le sigue a continuación:

del *amarga* memoria d'aquel día

En resumen, a mí me parece evidente que Garcilaso, al citar en castellano el segundo verso del *Trionfo d'Amore*, ha operado, por un lado, la modificación adjetival, transformando el original italiano *dolce* en *amarga*, y que, a pesar de ello, la inmediata traición a la letra del verso redundaba en una más profunda fidelidad a una cifra estilística que recorre el entero *Canzoniere*.

En conclusión, incluso con un ejemplo que voluntariamente ha privilegiado las «microstrutture linguistiche e concettuali», queda confirmada la sapiencia a la que había llegado Garcilaso en su arte imitativo, y, al mismo tiempo, se tiene una prueba tangible de la renovación a la que había llegado la lengua poética española.

Demos ahora, respecto al soneto de Garcilaso que –repito– es con toda probabilidad de 1535, un paso hacia atrás y otro hacia adelante: es decir, vayamos a repescar el segundo verso del *Triumphus Cupidinis* en las traducciones de Alvar Gómez y de Antonio de Obregón, ambas anteriores a la composición de Garcilaso, y en la de Fernando de Hozes, que es en cambio posterior a ella.

He aquí, pues, la traducción de Alvar Gómez:

con la memoria del día
que dió fin a mi alegría.

De ella se hacen eco los tres octosílabos con que Obregón traduce el mismo verso:

por memoria que renueva
el mal que supe por prueba
en el semejante día

hasta llegar al tercer endecasílabo de Fernando de Hozes, que leemos en la edición de apenas algún año posterior a la mitad del siglo:

por la dulce memoria de aquel día.

Al proponer un cotejo tan aproximado entre las diversas traducciones del v. 2 del *Trionfo d'Amore*, nada queda más lejos de mi intención que un propósito de ironización. Al contrario, no tengo ninguna dificultad en decir que, desde un punto de vista estrictamente poético, se trata de resultados que gozan de igual dignidad, porque cada uno de ellos alcanza un nivel para nada despreciable dentro del código poético en el que ha sido concebido. Pero si adoptamos un punto de vista distinto, a saber, el del historiador de la literatura, para quien se hace, entre otras cosas, pertinente la evolución de las formas poéticas, entonces no se puede dejar de constatar cuán atrasadas resultan las traducciones de Alvar Gómez y de Obregón en relación con la de Hozes, y cómo entre las dos primeras y ésta última existe la mediación del modelo poético garcilasiano difundido por la edición barcelonesa desde el año 43 en adelante.

2.

Tomaré en consideración las tres traducciones de Alvar Gómez, Antonio de Obregón y Fernando de Hozes, acerca de las cuales considero oportuno que se dé, preliminarmente, alguna información de carácter general.

Alvar Gómez – La traducción de Alvar Gómez es parcial: se limita, en efecto, sólo al *Triumphus Cupidinis* (y, más exactamente, a tres de los cuatro capítulos de que se compone el texto petrarquesco). El texto español se ha conservado en los códices manuscritos *Ixar* y *Gallardo*, que pueden leerse en las ediciones de Azáceta⁸. En forma reducida (88 estrofas de 142/143), el texto de Alvar Gómez acompaña a algunas ediciones de la *Diana* de Montemayor (exactamente trece: desde la de Cuenca de 1561 hasta la de Lisboa de 1624)⁹. La traducción no conserva el género métrico del original: el terceto de endecasílabos, sino que hace uso de la décima de octosílabos, que

8. *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. J. M. Azáceta, Madrid, CSIC, 1956, II, pp. 819-62; *El Cancionero de Gallardo*, edición crítica de J. M. Azáceta, Madrid, CSIC, 1962, pp. 98-151. El texto contenido en el *Cancionero de Gallardo* había sido publicado por B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (1863), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968, I, pp. 618-38.

9. Per la lista completa, cf. J. de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. LXXXVII-CII.

están ordenados según el siguiente esquema de rimas: abaabccddc. Los 513 endecasílabos italianos (de cuyo cómputo queda, naturalmente, excluido el segundo capítulo que no está traducido), se convierten en 1430 octosílabos en la versión conservada por *Ixar*, y en 1420 en la de *Gallardo*. Del texto italiano al castellano asistimos, por lo tanto, a una notable amplificación.

Antonio de Obregón – La traducción de Antonio de Obregón es, en cambio, completa: comprende cada uno de los seis *Trionfi*, y va acompañada de un amplio comentario. Dedicada al Almirante de Castilla, Fadrique Enríquez de Cabrera, fue imprimida en Logroño por Arnao Guillermo de Brocar en 1512¹⁰. A continuación, fue reimprimada dos veces en Sevilla, en 1526 y 1532, por los tipos de Juan Valera de Salamanca, y una vez en Valladolid, en 1542, por los de Juan Villquirán¹¹. Como Alvar Gómez, también Obregón renuncia al terceto de endecasílabos y recurre a la copla real o doble quintilla de octosílabos. Y sin embargo, aun siendo semejantes en la elección métrica, las dos traducciones, la Alvar Gómez y la de Obregón, presentan –como veremos– características completamente diferentes.

Fernando de Hozes – Problemas mucho más complejos presenta la traducción de Fernando de Hozes. Ante todo, hay que decir que la misma es completa; contiene, pues, cada uno de los seis *Trionfi*, acompañados de un comentario, para el cual Hozes se vale en gran medida de los italianos de Vellutello y de Illicino, como el propio Hozes declara en el *Prólogo*, dirigido al duque de Medinaceli, Juan de la Cerda: «Y así mismo puse nuevo comento, no tan breve como el de Alexandro Vellutello, ni tan largo en muchas cosas, como el de Bernardo Illicino, sino tomando a pedaços de entrambos, quitando algo de lo que paresçía superfluo, y añadiendo lo que en mi juyzio era muy necesario». La gran novedad respecto a las anteriores la constituye el hecho de que Hozes traductor conserva el género métrico del original; una elección, cuyos motivos se encuentran explicados en la

10. *Francisco Petrarca con los seys triunfos del toscano sacados en castellano con el comento que sobrellos se hizo*, Logroño, Arnao Guillermo de Brocar, 1512. Para el ejemplar comprado por Ferdinando Colombo en 1518, cf. *Gallardo*, *Ensayo*, cit., II, 523, n. 2718.

11. Cf. A. Palau y Dulcet, *Manual del Librero hispano-americano*, Barcelona, Librería anticuaría de A. Palau, 1977, 2ª ed., II, pp. 306-307.

apertura de dicho prólogo, y en el que Hozes rinde también homenaje a la traducción de Obregón:

Después que Garcilasso dela Vega y Joan Boscán truxeron a nuestra lengua la medida del verso thoscano, han perdido con muchos tanto crédito todas las cosas hechas o traduzidas en qualquier género de verso de los que antes en España se usavan, que ya casi ninguno las quiere ver, siendo algunas –como es notorio– de mucho precio. Y como una dellas, y aun a mi parescer de las mejores, fuesse la traducción de los *Triumphos* de Petrarca, hecha por Antonio de Obregón, porque algunos amigos míos no entendían el thoscano, no dexassen por esta causa de ver una cosa de tanto valor, como los dichos *Triumphos* son, en algunos ratos del verano passado, que para ello tuve desocupados, hize otra nueva traducción en la misma medida y número de versos que el toscano tiene.

Por lo que concierne a la complejidad a la que he aludido antes, digamos que se debe al hecho de que de esta traducción conservamos dos redacciones distintas. La primera nos ha llegado en manuscrito único¹², mientras que la segunda redacción es, en cambio, de imprenta, y fue publicada en Medina del Campo por Guillermo de Millis en 1554¹³. De tal edición existen copias datadas en 1555, que conservan, sin embargo, al final la fecha de 1554, y que presentan una portadilla ligeramente diversa, pero siempre de Guillermo de Millis. De unos treinta años más tarde, o sea, de 1581, es la edición de Juan Perier de Salamanca. A la traducción de Hozes, y, en particular, a la cuestión de la doble redacción le ha dedicado poca atención Francisco Rico, en un importante artículo que el autor sugestivamente ha titulado: *El destierro del verso agudo*. Según los convincentes argumentos del estudioso español, Hozes debió de trabajar en la primera redacción, la que nos ha llegado en manuscrito, en 1549. Al año siguiente, en 1550, Hozes sometió el texto a una revisión, de la que el manuscrito conserva claras huellas. Pero ni el texto primitivo, ni el revisado fueron imprimidos. De hecho, en el verano de 1552, Hozes trabajó en

12. El código manuscrito se encuentra conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3687.

13. *Los triumphos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traduzidos en lengua Castellana, en la medida, y numero de versos, que tiene en el Toscano, y con nueva glosa*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1554.

la segunda redacción, la cual, ésta sí, vio la luz en Medina del Campo en 1554¹⁴.

2.1.

Más que limitarme al estudio de un aspecto particular, prefiero tomar en consideración una pequeña muestra de análisis, pero que tenga en cuenta los distintos factores –o al menos los más interesantes– que caracterizan los textos, los cuales alcanzan así el número de cuatro, considerando la doble redacción de la traducción de Hozes.

Por lo que respecta a la elección de la porción de texto para someter a análisis, la misma ha recaído en los primeros tercetos del *Triumphus Cupidinis*, que permiten un cotejo entre los cuatro textos en cuestión. Se trata del tercero y del cuarto, desde el momento en que en el manuscrito de Hozes falta el folio que contiene la traducción de los dos primeros tercetos.

He aquí, pues, los seis endecasílabos italianos:

Amor, gli sdegni e 'l pianto e la stagione
 ricondotto m'aveano al chiuso loco
 ov'ogni fascio il cor lasso ripone.
 Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco,
 vinto dal sonno, vidi una gran luce
 e dentro assai dolor con breve gioco. (vv.7-12).

Se recordará que en los dos tercetos anteriores Petrarca había proporcionado la determinación temporal (*Al tempo che rinnova...*), o sea, la estación primaveril. Ahora, en el tercero, Petrarca da indicaciones acerca del lugar: Valchiusa, el «chuso loco» de v. 8; y, en el cuarto, se describe el inicio de la visión que hace de marco a los seis *Trionfi*. La casualidad ha querido que sobre estos versos exista un fino comentario de Gianfranco Contini, que se puede leer en el fundamental ensayo dedicado a las *Correzioni al Petrarca volgare*.

14. Cf. F. Rico, *El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)*, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-51, en esp. las pp. 533-35.

Escribe Contini:

E così che i *Trionfi* ci possono apparire come ispirati a un mezzo di transizione da sostanza a sostanza che sia insieme un passaggio fonico, una partitura vocalica (nel primo d'*Amore*, 10-12: *Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco, Vinto dal sonno, vidi una gran luce, E dentro assai dolor con breve gioco*; dove il transito è aiutato, anzi promosso, dalla simmetria degli emistichî, dalla simmetria dell'epitetare, dall'allitterazione *vinto-vidi*¹⁵.

Como es propio de su estilo, Contini nos ha mostrado sintéticamente la perfecta correspondencia entre la unidad de contenido y la trama formal que regula los versos de Petrarca. Nos corresponde a nosotros, ahora, ver los resultados castellanos de ello.

Comenzaré con Alvar Gómez, para pasar a Obregón y acabar con Hozes. El orden obedece sólo en parte al dictado cronológico, desde el momento en que es difícil establecer cuál de las dos traducciones, la de Alvar Gómez y la de Obregón, haya sido compuesta con anterioridad¹⁶.

2.2.

Si pasamos a examinar el texto de Alvar Gómez:

El Amor el gran desdén,
la bentura y la saçon,
y la falta de aquel bien
que se esta agora con quien
tiene alla mi coraçon;
mis gemidos, mi llorar,

15. G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turín, Einaudi, 1970, p. 28.

16. Alvar Gómez de Ciudad Real o de Guadalajara (1488-1538) fue autor de varias obras en latín. No es difícil conjeturar que su *Triumpho del Amor* debió de ser obra juvenil, si se tiene en cuenta además el hecho de que en 1522 publicó el *Talichristia*, con un prólogo de Antonio de Nebrija: la obra, con sus seis mil hexámetros latinos, es de suponer que lo mantuviera empeñado un largo tiempo (cf. J. F. Alcina, *La poesía latina del humanismo español: un esbozo*, en VV. AA., *Los humanistas españoles y el humanismo europeo (IV Simposio de Filología Clásica)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 12-33, en esp. p. 16.

me abian puesto en vn lugar,
do el pensamiento cansado
la carga de su cuidado
dexaua por repossar.

Asi estaua yo cautibo
en vna huerta de flores,
do sanara vn onbre vibo
de qualquiera mal asquibo;
si no fuera mal de amores;
que aqueste es vn mal tan fuerte,
de tal fuerça y de tal suerte,
que d'el no puede ser sano,
quien no sana por la mano
que le pudo dar la muerte.

Puseme por me alegrar
entre las yerbas, buscando
algo con que descansar,
ni olgaua en no llorar,
ni descansaba llorando;
ya mis ojos, que asi abiertos,
fueron a los desconçiertos,
avnque duermen agora,
les bino vn sueño a desora,
que los paro como muertos.

Con el sueño que tenia
passaua mi soledad,
mas poco abia que dormia
quando bi como benia
vna muy gran claridad,
y dentro vn graue dolor,
y vn plazer, que de pequenno
tan presto huye a su dueno
como se seca la flor¹⁷

salta inmediatamente a la vista el número desproporcionado de los 40 octosílabos españoles para trasladar los seis endecasílabos

17. H reproducido el texto contenido en el *Cancionero de Gallardo*, ed. cit., pp. 98-100, donde se alegan en nota las variantes del texto conservado por Ixar.

italianos. En efecto, la primera décima corresponde al primer terceto; la segunda estrofa española, sustancialmente, no tiene correspondiente en el texto italiano; y, para acabar, hasta dos estrofas (la tercera y la cuarta) están por un único terceto del original.

La amplificación, pues, caracteriza sin ninguna duda la traducción de Alvar Gómez. Sobre este aspecto se ha detenido el moderno editor de los cancioneros de *Ixar* y *Gallardo*, Azáceta, en la breve descripción que nos refiere de la traducción:

Alvar Gómez sigue el pensamiento petrarquista un tanto de lejos, y aún adoptándolo hay un nuevo proceso de creación al considerar la libertad con que ejecuta su tarea y *el nuevo volumen que le da...*¹⁸

Sobre el mismo aspecto ya había insistido largamente nuestro Giuseppe Carlo Rossi en un breve artículo, en el que malgrado el estudioso se había detenido sobre todo en el primer capítulo¹⁹. Con la tendencia a la amplificación nos encontramos, en efecto, dentro de una praxis secular de la vulgarización y de la traducción. La verdadera cuestión, a estas alturas, no consiste tanto en la medición de la amplificación, sino en el determinar la exigencias a las que dicha amplificación obedece. En otras palabras, se trata de definir el tipo de cultura poética que Alvar Gómez revela cuando modifica, amplificándolo, el texto de Petrarca.

Francisco Rico, en un estudio imprescindible para comprender la situación de la poesía castellana en las primeras décadas del siglo XVI, ha proporcionado una convincente explicación de la

18. Azáceta, *Petrarca traducido por Alvar Gómez. Nuevos datos para el estudio del influjo del poeta italiano en nuestra lírica renacentista*, en *Cancionero de Gallardo*, ed. cit., p. 45. El cursivo es mío. Cf. también del mismo autor, *Un traductor del Petrarca: Alvar Gómez*, en *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. cit., pp. XCVI-XCVII.

19. G. C. Rossi, *Una traduzione cinquecentesca spagnola del «Trionfo d'Amore»*, en «Convivium», fasc. 1º, gennaio-febbraio 1959, pp. 40-50, donde, a propósito de los versos citados aquí, se lee: «La traduzione continua con una parafrasi, ora ampia ora amplissima del testo: alle due terzine di cui ai versi 7-12 corrispondono ben quattro decime (vv. 11-50), dove l'azione petrarchesca del poeta, che si riduce in solitudine e li sogna, si diluisce nel tempo e nei particolari» (p. 45).

técnica amplificatoria de Alvar Gómez. A propósito de los ocho octosílabos en que el traductor convierte el endecasílabo:

l'amante ne l'amato si trasforme (III.162)

el estudioso español señala epigramáticamente cómo: «Petrarca enuncia, Alvar Gómez explica»; describe, en pocas líneas, el uso de las técnicas de la reiteración y de la antítesis, así como el del *mozdobre*, que abarca desde la rima a la textura fónica, a la sintaxis, al léxico y al pensamiento mismo, para concluir luego que «nuestro autor se ciñe al estilo que la veta más intelectualizada y formalista de la tradición trovadoresca había asumido en la España de los Reyes Católicos y del Emperador: el estilo lírico del *Cancionero general* (1514). Alvar Gómez, pues, ha diluido a Petrarca a la *maniera cancioneril*»²⁰.

Esta 'dilución' se muestra claramente en las estrofas que hemos tomado en consideración. Los cuatro elementos del primer endecasílabo de Petrarca, por ejemplo, se convierten en siete, dos de ellos presentes en pareja sinonímica: *gemidos* y *llorar* por el it. *pianto*; de la misma manera, la añadidura de un elemento que no se encuentra en el original, o sea, la ausencia del objeto amado, se transforma en la ocasión para recurrir a un *topos* frecuente en la poesía erótica, o lo que es lo mismo, al del corazón o al del alma del amante que se encuentra «ubi amat quam ubi animat», por usar la afortunada formulación de San Buenaventura, y, antes que él, de Bernardo de Claraval:

y la falta de aquel bien
que se esta agora con quien
tiene alla mi corazón.

Por el contrario, en el v. 7: *me abían puesto en un lugar*, el traductor renuncia al adjetivo it. *chiuso* de *chiuso loco*, perdiendo con ello sea la referencia a *Valchiusa*, sea la del *topos* del *hortus conclusus* como escenario del sueño. Por lo demás, mientras Petrarca

20. F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, en *Actas del Coloquio Interdisciplinar «Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés» (Bologna, abril de 1976)*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-30, en esp. las pp. 121-22.

evita los instrumentos principales del *topos*, o sea, la *enumeratio* y la *descriptio* vinculadas con toda topografía literaria, y reduce todo a *erbe*, el traductor español desarrolla una entera estrofa (la segunda) sobre la *huerta de flores*, que se convierte en el pretexto para nombrar el *mal de amores*, y para ofrecer una definición del amor entre las más recurrentes de la poesía cancioneril:

que aqueste es un mal tan fuerte,
de tal fuerza y de tal suerte
.....²¹

Pasando directamente a la cuarta estrofa, el endecasílabo italiano:

e dentro assai dolor con breve gioco

es desplegado en una entera quintilla, la segunda, donde no sólo se renuncia a la arquitectura de las simetrías del verso italiano, sino además, en la *amplificatio* por medio del parangón de los últimos tres octosílabos, el mismo motivo clásico²² es reconvertido a la manera cancioneril.

2.3.

Ya he señalado que, aun con una elección métrica sustancialmente parecida, las dos traducciones, la de Gómez y la de Obregón, presentan características completamente distintas. Alvar Gómez somete la lengua poética de Petrarca a un proceso de total desintegración, en el que un código poético reduce a cero la distancia del otro porque lo niega asimilándolo al propio; a diferencia de lo que sucede en la traducción de Obregón, en la que los dos códigos se miran más de cerca y, allí donde pueden, llegan a momentos de ósmosis. Dicho sin metáfora, el texto de Obregón, aun quedándose a este lado de la línea que marca la renovación de la poesía castellana, se muestra más

21. Cf. R. Lapesa, *Poesía de cancionero y poesía italianizante* (1962), en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 145-71, en esp. p. 151; Id., *La trayectoria*, cit., pp. 26-27; y Rico, *Variaciones* cit., p. 125.

22. Para las referencias a los clásicos, cf. Ariani, ed. cit., p. 81, n.12.

permeable a la hora de conservar en él huellas de los recursos poéticos presentes en el texto original:

El amor y desdeñar
 con el tiempo y con el llanto
 me cerraron en lugar
 donde suele descansar
 el corazón de quebranto.
 cansado de llorar tanto
 entre las yerbas dormido
 vi gran luz donde ove espanto
 y yo vi dentro entre tanto
 breve risa y gran gemido.²³

La serie de coplas reales para el *capítulo* de tercetos, además de Alvar Gómez, será la opción que elegirá el anónimo traductor del *Purgatorio* dantesco²⁴, siempre en el primer tercio de siglo, y se encontrará en 1547 en la traducción toledana de la *Arcadia* de Sannazaro, en nueve de las doce églogas²⁵. Aunque brevemente, creo que vale la pena mencionar los criterios en base a los que se produce el pasaje de un sistema métrico a otro. Tales criterios, en efecto, obedecen a reglas bastante precisas. Obregón ha trabajado teniendo en cuenta, fundamentalmente, dos unidades métricas: el hemistiquio y el terceto. Es decir, él ha mantenido firmes, salvo en pocas excepciones, los límites del terceto para la quintilla, obteniendo de cada hemistiquio un octosílabo. Está claro que esta doble correspondencia (terceto-quintilla; hemistiquio-octosílabo) pone un problema de asimetría, Obregón recurre a la técnica que consiste en obtener cuatro octosílabos de los hemistiquios de dos endecasílabos, y un solo octosílabo del endecasílabo restante. En los versos reproducidos aquí, el primero, el segundo y el sexto son octosílabos obtenidos de otros tantos hemistiquios; mientras que el tercer verso: *me cerraron en lugar* es un ejemplo de octosílabo obtenido de un entero endecasílabo, a través de una técnica de

23. *Francisco Petrarca con los seys triunfos* (1512), vj. He utilizado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, R. 8092.

24. Cf. J. Arce, *Petrarca y el terceto «dantesco» en la poesía española*, en *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 157-68, en esp. p.162.

25. Cf. R. Reyes Cano, *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973, pp. 90-109.

abbreviatio que, en el verso en cuestión, está constituida por el pasaje de una forma verbal compuesta a una simple, y por la contemporánea supresión del adjetivo *chiuso*, cuya marca semántica pasa al verbo *ce-rrar*, con fuerte debilitamiento, pero no desaparición, de la alusión a Valchiusa, y al *topos* literario del que se ha hablado.

Naturalmente, no sostengo que el criterio aquí expuesto sea el único con el que Obregón haya operado; pero sí que el mismo constituya el mecanismo de base. Para enriquecer el cuadro, quiero sólo señalar otro ulterior aspecto. Consideremos un verso del tipo:

come uom che per terren / dubio cavalca (II.88).

Del mismo es verdad que Obregón obtiene dos octosílabos, pero esta vez sin que se respeten los dos hemistiquios:

como al que va caminando
per terren que es de temer

Lo que es debido, a mi parecer, por un motivo preciso. En el endecasílabo, la cesura cae entre *terren* y *dubio*, con un fuerte efecto de encabalgamiento, que separa el adjetivo del sustantivo al que se refiere. Los dos octosílabos españoles recomponen las micro-unidades sintácticas y, haciendo eso, privilegian la unidad sintáctica frente a la métrica. Efectivamente se trata de dos criterios que a menudo se confrontan, aunque, al tener con frecuencia los hemistiquios de los *Trionfi* una estructura bimembre, unidad métrica (hemistiquio) y unidad sintáctica coinciden. Con esto no pretendo obviamente haber agotado la compleja cuestión del pasaje de un sistema métrico al otro, pero creo, sin embargo, haber facilitado los criterios de fondo que explican la traducción de un gran número de versos.

Volviendo a los versos de nuestra muestra de análisis, la trama formal que Contini ha puesto en relevancia para los versos italianos aquí prácticamente se ha perdido. Aunque no del todo.

Nada quedaría de la construcción perfectamente simétrica de *vinto dal sonno* / *vidi una gran luce*, si no fuera, quizá, por la repetición del verbo *vi* como un intento por reproducir la aliteración *vinto* / *vidi* que se da por perdida.

En cambio, la construcción bimembre de: *ivi fra l'erbe / già del pianger fioco* ha sido reproducida, de alguna manera, con la construcción quiástica:

cansado de llorar tanto
entre las yerbas dormido.

Pero es sobre todo el último octosílabo: *breve risa y gran gemido* el que reproduce la forma del endecasílabo italiano. El esfuerzo de conservación se advierte sobre todo en la pareja adjetival, con *breve*, que es «aggettivo quantitativo e temporale nello stesso tempo», como anota Calcaterra; mientras la pareja sustantival: *gioco / dolor* sufre una concretización con el uso de *risa y gemido*. Esta reducción de aulicidad (pienso más que nada en *risa* por *gioco*) se presenta en otros lugares de estos mismos versos, tanto por lo que respecta a las construcciones, como al léxico. Véase, por ejemplo:

vinta dal sonno = dormido
riporre ogni fascio = descansar de quebranto
del pianger fioco = cansado de llorar.

2.4.

Pasemos, por último, a la traducción de Hozes, que ofrezco en la doble redacción:

7 amor desden mi llanto y la sazón
entonces al lugar me avian llevado
que suele dar alivio al corazón

10 Entre la yerva de llorar cansado
yo vi una luz al sueño ya Rendido
y dentro poco bien y gran cuydado
(Redacción manuscrita)

7 Amor, desdenes, llanto, el tiempo, y pena
Me havian puesto en el lugar cerrado,
Adonde toda cuyta queda agena.

- 10 Entre las yervas de llorar cansado
 Durmiendo vi una luz resplandeciente
 Y dentro plazer breve y gran cuydado²⁶
 (Redacción impresa).

El cambio más vistoso y significativo de la primera a la segunda redacción, Fernando de Hozes lo efectúa a propósito de la rima aguda. Como ya ha observado Francisco Rico, en el estudio antes mencionado, Hozes no deja un solo caso de rima final oxítona, con actitud incluso más rígida que los mismos rimadores italianos, los cuales, si bien esporádicamente, admitían este tipo de rima. Se trata de un claro indicio del hecho de que, de la redacción manuscrita de los años 1549-1550 a la revisión del 1552, no sólo ha abandonado el octosílabo, sino que, al adoptar el endecasílabo, se adhiere a las más rigurosas leyes que regulaban su uso. Sin embargo, en el verano del 1552, Hozes no se limitó a intervenir únicamente en los versos que presentaban una rima final aguda, sino que sometió el texto a una revisión sistemática que se extendió a muchos otros aspectos. El resultado fue el de obtener una de las mejores traducciones poéticas de esta mitad del siglo XVI²⁷.

En el primero de los dos tercetos, no sólo desaparece la rima aguda (*sazón: coraçón*) de los versos extremos, sino que además el mismo verso central resulta totalmente modificado. En él, en efecto, se reincorpora el adjetivo *cerrado*, con el importante valor semántico que sabemos, en detrimento de *entonces*, que desarrollaba en el verso una función puramente de relleno.

Más en general, en la redacción impresa la escansión de los hemistiquios y de las unidades sintácticas que tales hemistiquios recortan se aproxima mucho más al dictado del original, excepto en el primer verso, donde la introducción de un quinto elemento: *pena* –por razones de rima– rompe la simetría entre primer y segundo hemistiquio.

26. Para el texto de la redacción impresa, he utilizado la edición de Juan Perier, Salamanca, 1581, según el ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona, R. 47165. La edición utilizada no presenta ninguna variante para los versos de los dos tercetos que se analizan aquí.

27. «La refundición de 1552 –no documentada en el códice– elevó extraordinariamente la calidad del trabajo, hasta convertir a *Los Triumphos* en una de las mejores traducciones del italiano pergeñadas en la época», Rico, *El destierro del verso agudo*, cit., p. 535.

La estructura bimembre de los endecasílabos caracteriza sobre todo el segundo terceto de Petrarca; y Hozes en su traducción la respeta sabiamente en los versos extremos; es más, en el pasaje a la redacción definitiva, resulta ulteriormente perfeccionada. En el tercer verso los cambios son más vistosos: efectivamente, la antítesis *gioco / dolor* la reproduce mejor la pareja *plazer/cuydado*, que la anterior *bien / cuydado*; y a ello debe añadirse la recuperación del adjetivo *breve*.

En el primer verso, el pasaje del singular al plural: *la yerva < las yervas* responde, ciertamente, a una mayor adecuación al original; lo que, sin embargo, no quita que, haciendo así, Hozes haya evitado una dialefa que hubiera resultado extraña. Así como la reestructuración del verso central, independientemente de cuál fuera la causa, evita una vez más una dialefa, en este caso entre *sueño* y *ya*. Por lo que respecta, en fin, al entero verso: *durmiendo vi una luz resplandeciente*, éste, aun constituyendo un óptimo endecasílabo, marca un alejamiento de la estructura simétrica del original petrarquesco, con relativa pérdida de la aliteración. Sin embargo, los motivos de los cambios introducidos no hay que buscarlos en el propio endecasílabo, sino en el terceto siguiente.

3.

Aun a sabiendas de que lo expuesto hasta ahora no va mucho más allá de una primísima aproximación al material que nos ofrecen las tres traducciones, considero que es necesario extraer algunas breves conclusiones.

En el plano general, o sea, en el de la recepción de la literatura italiana en España, Alberto Blecua presentó en el *Coloquio* de Bolognia, que tuvo lugar en 1976, un denso estado de la cuestión que, cronológicamente, abarcaba la primera mitad del siglo XVI. En él, entre otras cosas, concluía: «faltan estudios detallados de las traducciones, tan interesantes algunas de ellas, a las que se podría aplicar el mismo método que realiza Margherita Monrreale en su análisis del *Cortesano*»²⁸. A más de una quincena de años de distancia del

28. A. Blecua, *Gregorio Silvestre y la poesía italiana*, en *Actas del Coloquio interdisciplinar «Doce consideraciones»*, cit., pp. 155-73, en esp. p. 161.

encuentro boloñés, la invitación implícita contenida en las palabras de Blecua convendría reproponerla, con la convicción de que estas traducciones constituyen uno de los más importantes talleres en que se va elaborando la nueva lengua literaria en España.

En el nivel más específico de la lengua poética, y volviendo a Garcilaso, del que las presentes notas han tenido su arranque, esta primera aproximación a los *Trionfi* castellanos vuelve a confirmar al menos dos datos que los estudiosos de los últimos años sobre la poesía de la primera mitad del siglo XVI han dado por adquiridos definitivamente. Ante todo, se puede constatar que la poesía del toledano, desarrollada en el arco de una sola década, ya contenía en sí el entero proceso que la poesía española en su conjunto cumpliría en unos 40 años, es decir, los mismos años que separan la traducción de Obregón de la de impresa de Hozes²⁹. En segundo lugar, se va haciendo cada vez más claro que entre los dos extremos de una poesía enrocada en torno a la vieja manera, por un lado, y el espléndido modelo poético de Garcilaso, por el otro, resulta atestiguada una larga y variopinta serie de resultados intermedios, cuya riqueza hace muy compleja, y por lo mismo mucho más atrayente, la situación de la poesía española de la primera mitad del siglo XVI³⁰.

29. Acerca exclusivamente del esfuerzo por evitar «el acento en la última», cf. Lapesa, *La trayectoria*, cit., p. 183-84, y Rico, *El destierro*, cit., p. 531.

30. Cf. sobre todo Rico, *Variaciones*, cit., R. Lapesa, *Los géneros líricos del Renacimiento; la herencia cancioneresca*, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 259-75; y además, F. Rico, *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento*, en «Studi petrarcheschi», nuova serie, IV (1987), pp. 229-36, cuyo último párrafo sintetiza admirablemente la situación poética de las primeras décadas del siglo: «La matassa si presentava, dunque, più ingarbugliata di quanto a volte pensiamo: *coplas* castigliane e metri toscani, volgare e latino, petrarchismo e classicismo si combinano in molti più sensi di quelli che finirono per trionfare. L'originalità e il merito dell'apporto maturo di Garcilaso e Boscán non devono impedirci di riconoscere che all'inizio della loro attività anch'essi conobbero le incertezze di altri poeti più modesti. E che se la superiore qualità non ci fa dimenticare la prelazione di Garcilaso su Boscán, non è neppure giusto disattendere la priorità o contemporaneità che in relazione ad entrambi corrisponde ad altri rimatori» (p. 236). Sólo en el momento de la corrección de las galeradas [con ocasión de la publicación del artículo en revista], me ha sido posible –gracias al gentil envío de la autora, a quien se lo agradezco– examinar el trabajo de A.J. Cruz, *The «Trionfi» in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century*, en K. Eisenblichler y A.A. Jannucci (eds.), *Petrarch's «Triumphs»*, Toronto, Dovehouse Editions, 1990, pp. 307–24.

GARCILASO DE LA VEGA Y LA NUEVA POESÍA EN ESPAÑA, DEL ACERBO CANCIONERIL A LOS MODELOS CLÁSICOS

1.

En el arco de tres décadas escasas, de 1526 a 1554, la poesía española conoció una verdadera revolución que surtió el efecto no sólo de alterar las formas y los géneros poéticos de una tradición consolidada y –por decirlo así– con un alto grado de codificación, sino también de instaurar un nuevo orden poético con el que las futuras generaciones de poetas se verían obligadas a ajustar cuentas, tanto para adecuarse como para alejarse de él, así como también para restaurarlo, tras los muchos y no unívocos intentos de inventiva ruptura.

Como todo proceso innovador, también éste del que vamos a ocuparnos, aunque rápido y radical, dio lugar a soluciones y momentos que acabarían por trazar una compleja articulación, si el ojo del crítico –en lugar de limitarse a una mirada de conjunto– reclamara demorarse en cada uno de los acontecimientos o fenómenos que determinaron su desarrollo. Nos daríamos cuenta, por ejemplo, de que la poesía al viejo estilo no fue ajena en absoluto a intentos, si bien tímidos, de renovación, que –desde la segunda década del Quinientos, por lo menos– señalan una orientación que de allí a una decena de años se afirmaría

con total autonomía. Por otro lado, ya entrados de lleno en el proceso de renovación, nos veríamos inclinados a dar el máximo relieve a los primeros experimentos generosos, y sin embargo carentes de la deseable perfección, entre los cuales el caso de Juan Boscán es ejemplar; experimentos que, por lo demás, corrieron paralelos a los intentos pronto maduros con los que un genial Garcilaso de la Vega dotó al nuevo modelo de ese carácter definitivo y fundacional que asumió para las innumerables generaciones posteriores. Y, también, ¿por qué no detenerse en el papel decisivo que tuvieron algunos poetas más jóvenes que los precursores, o menores e –incluso– anónimos, en la afirmación y difusión de un modelo ya establecido, pero todavía no del todo consagrado? En este sentido, un lugar no del todo irrelevante debería asignarse a figuras no de primera línea como –por ejemplo– Fernando de Hoces, quien en 1552, se encomendó a la nada despreciable labor de una refundición integral de su traducción de los *Trionfi* petrarquistas, en el esfuerzo de adecuarse mejor a las rigurosas leyes que regulaban el uso del metro importado: el endecasílabo italiano; como tampoco de primera línea, por lo demás, debían resultar seguramente los poetas –muchos de los cuales anónimos– que con sus composiciones –en la mayoría sonetos– rellenaron el *Cancionero general de obras nuevas* que, desde el título, se conectaba con el ilustre precedente de principios de siglo, es decir, el *Cancionero general*, publicado por Hernando del Castillo en 1511, pero que –a diferencia de este último– a una primera sección todavía con obras compuestas «por el arte española» añadía significativamente una segunda parte dedicada a las «obras que van por el arte toscana compuestas». Y repárese en que las últimas dos obras mencionadas –los *Triunfos* de Hoces y el *Cancionero general de obras nuevas*– llevan la misma fecha de publicación, el año 1554, con el que he hecho coincidir la treintena de años, a lo largo de los cuales tomó forma la nueva poesía en España¹.

1. Sobre las traducciones quinientistas de los *Trionfi* de Petrarca, además de las aportaciones de G. C. Rossi, *Una traduzione cinquecentesca spagnola del Trionfo d'Amore*, en «Convivium», XXVII (1959), pp. 40-50, de A. J. Cruz, *The Trionfi in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century*, en K. Eisenbichler y A.A. Iannucci (eds.), *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, Toronto, Dovehouse, 1990, pp. 307-24, de A. Gargano, «Petrarca y el traduzidor». *Note sulle traduzioni cinquecentesche dei Trionfi*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza», XXXV (1993), pp. 485-98, ahora aquí recogido *supra* pp. 153-71, de C. Alvar, *Alvar Gómez de Guadalajara y la traducción dei Trionfo d'Amore*, en J. Paredes (ed.) *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso*

Es al toledano Garcilaso de la Vega a quien le corresponde, en cualquier caso, el mérito de haber llevado adelante con mayor determinación el experimento iniciado con ligera anticipación por su amigo, el barcelonés Juan Boscán, y el de haber impuesto –gracias a resultados sorprendentemente maduros– el nuevo modelo poético a aquellos que podemos considerar con cierta aproximación sus continuadores e imitadores. No me detendré, por tanto, en ulteriores consideraciones generales, prefiriendo remitir directamente a la obra de quien, en el breve período de una decena de años de actividad (de 1526 a 1536, año este último de su muerte), compendió todo el proceso evolutivo que envistió a la poesía española. Comenzaré recurriendo a un texto que nos sitúa justo en mitad del proceso que pretendo reconstruir con la máxima rapidez en las siguientes páginas. Se trata de un soneto panegírico que Garcilaso compuso en honor de una noble señora napolitana y que –quizá injustamente– no ha recibido la atención que merece²:

Illustre honor de nombre de Cardona,
 décima moradora del Parnaso,
 a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso
 sujeto noble de inmortal corona,
 si en medio del camino no abandona
 la fuerza y el espíritu a vuestro Laso,
 por vos me llevará mi osado paso
 a la cumbre difícil d'Elicona.
 Podré llevar entonces sin trabajo,
 con dulce son qu'el curso al agua enfrena,
 por un camino hasta agora enjuto,
 el patrio, celebrado y rico Tajo,
 que del valor de su pague el gran tributo³.

de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, I, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 261-67, véanse los estudios de R. Recio, *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*, New York, Peter Lang, 1996; *Petrarca en la península ibérica*, Alcalá de Henares-Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996; y la más reciente edición de la traducción de Alvar Gómez de Ciudad Real, *El «Triunfo de Amor» de Petrarca traducido por Alvar Gómez*, Barcelona, PPU, 1998. *El Cancionero general de obras nuevas*, editado modernamente por A. Morel-Fatio, en *L'Espagne au XVI et au XVII siècle*, Heilbronn, 1878, pp. 489-602, ha sido recientemente reeditado en un volumen independiente al cuidado de C. Clavería: [Esteban de Nágera], *Cancionero general de obras nuevas (Zaragoza, 1554)*, Barcelona, Edicions Delstre's, 1993.

2. Véase, también, D. L. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1994, pp. 275-78.

3. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 45-46.

Sin duda alguna, el soneto fue compuesto en Nápoles, donde Garcilaso había llegado directamente desde su exilio danubiano en el otoño de 1532 para unirse al Duque de Alba, Pedro de Toledo, recientemente nombrado virrey del reino partenopeo. La dama a quien el soneto va dedicado es María de Cardona, marquesa de Padula, por entonces conocida también por su actividad poética, que Garcilaso celebra –con hipérbole nada original– como décima musa. A ella, por lo demás, ya le habían ofrecido homenaje, con diversas composiciones, los tres poetas citados en el tercer verso, es decir, Luigi Tansillo, Antonio Sebastiano, llamado el Minturno, y Bernardo Tasso. Se trata, como se sabe, de tres poetas que en aquella época residían en Nápoles, y con los cuales Garcilaso no tardó en trabar estrechas relaciones culturales. En el segundo cuarteto, el poeta no vacila en atribuirse la esperanza de conservar *la fuerza y el espíritu*, gozando de los cuales se declara seguro de poder ascender a la cumbre del Parnaso, gracias sobre todo a la nobleza del tema elegido, *el sujeto noble* del v. 4, sobre el cual ya se han ejercitado los poetas antes mencionados. Huelga decir que tal sujeto coincide con la misma persona de María, que es el tema además de ser la destinataria del soneto. La expresión *en medio del camino* del v. 5 tendría, por ello, el significado de «a mitad del soneto» o, también, «a lo largo de la composición», aunque –a la luz de los versos que siguen– esta expresión podría prestarse a asumir un significado más general y todavía más importante respecto a la mera contingencia del soneto en vías de realización. En los tercetos, en efecto, reaparece el término *camino*, que, sin embargo, está referido ahora al nuevo e insólito recorrido a través del cual el poeta –nuevo Orfeo– pretende desviar con el *dulce son* de su poesía las aguas del patrio Tajo, río que, como es sabido, baña su ciudad natal, Toledo. Si seguimos hasta el fondo la sugerencia del texto y asignamos, por tanto, *al patrio... Tajo* el valor de lengua –o, mejor aún– de poesía natal, entonces el significado de todo el soneto se nos revela, si bien en la forma usual de la composición panegírica, como la declaración de un verdadero programa de poética. Torcer el curso del río Tajo, en efecto, equivale para Garcilaso a afirmar que, con su canto, entiende desviar la poesía española del recorrido seguido hasta entonces para imponerle un rumbo absolutamente nuevo. Cuál sea, pues, el ignoto *camino enjuto* que Garcilaso pretende bañar con las aguas de la nueva poesía no es difícil de determinar ya que, eligiendo

el *noble sujeto* de Maria, ha decidido seguir las huellas de los tres poetas italianos llamados en causa y merecer así –a la par de ellos– la «inmortal corona» de poeta laureado. Parece claro, entonces, que en el soneto Garcilaso está enunciando, en efecto, un programa poético que, en síntesis, consiste en la ruptura con la antigua tradición española a favor del modelo italiano. Sobre los modos y las etapas de tal programa deberemos ahora interrogarnos, abandonando el soneto a la noble dama napolitana y dando un paso atrás en el tiempo y en el espacio, dado que desde el punto central del recorrido (*en medio del camino*) nos conviene retroceder a su punto inicial.

2.

También un poeta, precoz y sorprendentemente maduro como Garcilaso, tuvo su período de aprendizaje, como resulta claro del soneto compuesto probablemente cuando el autor tenía entre 25 y 27 años, ya cortesano importante de Carlos V, y no había todavía pisado nuestra península, adonde se dirigirá por primera vez poco después, en marzo de 1529, en el séquito del Emperador cuya coronación se realizará sólo un año después, en Bolonia, en abril de 1530. Pero leamos el soneto, del que me limito a reproducir el cuarteto inicial:

Siento el dolor menguarme poco a poco,
no porque ser le sienta más sencillo,
mas fallece el sentir para sentillo,
después que de sentillo estoy tan loco⁴.

Quien tenga un mínimo de familiaridad con la poesía a la vieja manera, por ejemplo, con la del *Cancionero general* de Hernando del Castillo de 1511, que he mencionado antes, no tardará en reconocer, aunque mezclados en el esquema métrico de un soneto perfectamente regular, los ingredientes a los que recurría –hasta el abuso– la poesía llamada *cancioneril*. El poeta, en efecto, no sabe renunciar al exacerbado y tormentoso conceptismo, característico de tanta poesía *cancioneril*: el dolor va menguando no porque el amante del soneto lo sienta menos intenso, sino más bien porque, habiendo él enloquecido por el demasiado dolor, es su propia sensibilidad la que desvanece. Y esta intrincada

4. *Ivi*, p. 60.

maraña de conceptos, que atañe obviamente al plano del contenido, resulta luego combinada, en el plano formal, con una figura de repetición como el poliptoton (*sienta-sentir-sentillo*), ésta también peculiar del mismo tipo de poesía⁵.

Pocos años después de la composición del soneto, caído en desgracia ante el Emperador por un desafortunado incidente, encontramos a Garcilaso tristemente exiliado en una perdida isla del Danubio, donde seguramente escribió –entre los meses de marzo y julio de 1532– una canción en la que, en el lamento por la propia situación a la orilla del río, se funden indivisiblemente la queja por la pérdida del favor imperial y la pena por el amor lejano. Los años que separan a la canción del soneto antes citado son cuatro o cinco al máximo y, sin embargo, la adecuación al nuevo modelo poético parece, si no definitivamente conquistada, por lo menos tan avanzada como para dejarnos reconocer –en algunas estrofas– el nacimiento de una lengua poética en la que la consecución de un perfecto petrarquismo da paso a la recuperación de las fuentes clásicas. No es que, en la canción, no podamos encontrar ecos de la poesía *cancioneril*, como los que sobreviven –por ejemplo– en el vistoso poliptoton que invade los vv. 35-38:

aquí me ha de hallar,
en el mismo lugar,
que otra cosa más dura que la muerte
me halla y me ha hallado⁶,

versos que por lo demás pertenecen a esa misma tercera estrofa que presenta también una rima oxítona, contra la cual –como ya he recordado– Hoces combatirá su propia batalla a veinte años de distancia, pero que entretanto Garcilaso ya se había apresurado a desterrar tajantemente en su producción posterior al exilio. Volviendo, pues, a la canción, y siempre que se exceptúen los ecos que he apuntado, el tono que en ella prevalece deja ya transparentar bien poco de la supe-rada forma de poetizar, como muestra –a título de ejemplo– la estrofa

5. Sobre las huellas de poesía *cancioneril* que sobreviven en el primera producción de Garcilaso, siguen siendo fundamentales las páginas de R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ahora en Id., *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 9-210, esp., pp. 48-56.

6. En la edición citada, la canción ocupa las pp. 72-75.

exordio, donde –en los trece versos que la forman– se alternan endecasílabos y heptasílabos con un orden y un esquema de rima que reproducen exactamente los de la celeberrima *Chiare, fresche et dolci acque* de Petrarca. Veamos el texto español:

Con un mando rüido
d'agua corriente y clara,
cerca el Danubio, una isla que pudiera
ser lugar escogido
para que descansara
quien, como estó yo agora, no estuviera;
do siempre primavera / parece en la verdura
sembrada de las flores;
hacen los ruiseñores
renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas,
que nunca, dia ni noche, cesan dellas.

Versos en los que los calcos o las referencias petrarquistas superan a las clásicas que, sin embargo, no están del todo ausentes. Basta, en efecto, recordar los versos de Petrarca aportados por Lapesa, en su clásico libro sobre el poeta:

Se lamentar augelli, o verdi fronde
mover soavemente a l'aura estiva,
o roco mormorar di lucide onde
s'ode d'una florita e fresca riva (279, 1-4),

contra el más débil eco de Virgilio:

illa [unda] cadens raucum per levia murmur / saxa ciet...
(Georg., I, 109-110)⁷.

3.

Modelo petrarquista y modelos clásicos verán pronto invertirse sus papeles; o, por lo menos, asumir un peso equivalente en

7. Para la referencia a Lapesa, cf. *La trayectoria poética*, cit., p. 81. El cuarteto petrarquista se cita de F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. comentada de M. Santagata, Milán, Mondadori, 1996, p. 1114.

la producción napolitana de Garcilaso, la más considerable desde el punto de vista cuantitativo y, también, la más madura y perfecta desde el perfil cualitativo. El exilio danubiano no duró más que pocos meses; siendo en efecto conmutado por el confinamiento napolitano, adonde Garcilaso llegó en septiembre de 1532, y donde transcurrió –con algunas interrupciones– el resto de su breve existencia, hasta la fatal campaña de Provenza, en la que encontró la muerte en ocasión de una escaramuza militar. Adviértase que, en el momento de su llegada a Nápoles, Garcilaso no había compuesto más que unos pocos centenares de versos que abarcaban un grupo de sonetos y, al máximo, las cuatro primeras canciones que conservamos. Entendámonos, estos versos serían suficientes para otorgar al joven toledano un puesto de honor en la poesía española; y, puestos a atribuir méritos, el suyo habría sido un puesto ni mayor ni menor que el que ha terminado ocupando su amigo y compañero barcelonés, Juan Boscán. Pero, por suerte para Garcilaso y para nosotros, en el camino del joven soldado y cortesano, vino a cruzarse la ciudad de Nápoles, por donde le seguiremos, volviendo al momento en el que le habíamos dejado *en medio del camino* de su proyecto poético, es decir, en tiempos de su soneto a Maria de Cardona. La ciudad partenopea, en efecto, jugó un papel por nada secundario en el nuevo giro al que Garcilaso sometió su poesía, el segundo después del de 1526. Y sobre los motivos culturales de tal determinación ambiental conviene plantearse algunas preguntas si se quiere comprender mejor la nueva dirección a través de la cual la poesía de Garcilaso se fue desarrollando, con importantes resultas en toda la poesía española de los años venideros.

En la oda latina dirigida a Antonio Telesio, tras el desprecio por la isla danubiana, donde declara haber estado *...barbarorum / ferre superbiam et insolentes / mores coactus...* (3-5)⁸, Garcilaso continúa con el elogio de la *pulchra Partenope*, donde además él ha tenido la fortuna de encontrar nuevos y doctos amigos que se encuentran en la *honesta domus* de uno de ellos para dar lugar a las reuniones de la Academia Pontaniana. En la última estrofa de la oda, Garcilaso lo declara explícitamente: la ciudad de las sirenas, la *pulchra Partenope*, ya ha tomado el lugar que en su corazón ocupaba la ciudad «abbracciata» por el Tajo, la

8. Para el texto de la oda latina, cf. ed. cit., pp. 245-251.

natal Toledo, y tampoco estaría dispuesto a cambiar los amigos de la primera con los lugares de la segunda:

Num tu fluentem divitiis Tagum,
num prata gyris uvida roscidis
mutare me insanum putabas
dulcibus immemoremque amicis? (69-72).

Los «dulces amigos» a los que Garcilaso alude son «Tansillo, Minturno, el culto Tasso», los poetas mencionados en el soneto ya conocido, a los que será necesario añadir naturalmente el amplio círculo de los muchos otros poetas e intelectuales que por aquel tiempo frecuentaban tanto la corte de don Pedro, el virrey, como el centro cultural que seguía gozando todavía del mayor prestigio en la ciudad: la Academia Pontaniana, cuyas reuniones, después de la muerte de Sannazaro, continuaron celebrándose en casa de Scipione Capece, el nuevo guía del grupo, y que vio entre sus participantes al mismo Garcilaso. Si damos un rápido vistazo a las obras compuestas por nuestro poeta en Nápoles, entre 1532 y 1536, nos daremos cuenta que, además de algunos sonetos y de las tres églogas, iba experimentando nuevas soluciones, como se desprende –por ejemplo– de la *Epístola a Boscán*, o de la *Elegía* por la muerte de don Bernardino de Toledo, o también de la *Ode ad florem Gnidi* e incluso de la *Égloga* segunda; soluciones que muestran con toda evidencia cómo estaba ocupado en el esfuerzo de conciliar las formas métricas existentes con los géneros poéticos neoclásicos, logrando a menudo anticipar soluciones poéticas a las que los poetas en romance –incluyendo a los italianos– llegarían solamente en un segundo momento. Quede claro, en cualquier caso, que idéntico esfuerzo absorbía en el mismo giro de años también a otros poetas europeos, dando lugar a la que Claudio Guillén ha definido una «coyuntura europea», en la que una generación de poetas europeos, «unidos todos por un común amor a la poesía italiana», se esforzaron por reconstruir las principales formas poéticas clásicas en las diversas lenguas nacionales:

los géneros posteriores al petrarquismo –continúa Guillén– las “formas” que mejor expresan el nuevo “clasicismo” del momento, se están forjando durante la primera mitad del siglo XVI. Y los caminos que emprenden los

italianos no serán siempre los elegidos por los poetas –en bastantes casos, superiores a ellos– de España, Portugal, Francia o Inglaterra⁹.

A este tipo de operación resultaba particularmente propicio justo el ambiente poético y cultural napolitano, en ese cuarto decenio del siglo, que coincide en parte con la estancia de Garcilaso en la ciudad, donde la revitalización de la poesía en vulgar y la persistencia de una fuerte tradición clásica eran fenómenos inseparablemente unidos el uno del otro. Intentaré ilustrar, en la forma más breve posible, y –por lo tanto– con los inevitables esquematismos del caso, la situación cultural, y poética en particular, en la que Garcilaso tuvo que desenvolver su vida y su obra, y de la cual su poesía terminó por ser inevitablemente influenciada. Recuerdo, así, que en Nápoles, en los primeros treinta años del siglo, había dominado casi incontrastada la presencia de una vigorosa tradición de producción latina, que con dificultad se abría a la experiencia en vulgar. En este periodo, en suma, el conflicto entre las razones del latín y las del vulgar había dado en Nápoles soluciones que pueden considerarse antitéticas respecto a lo que sucedía en el resto de Italia, sobre todo en Florencia y Venecia, donde se asistía a la afirmación de la nueva lengua y de la literatura que con ella se expresaba. En Nápoles, por el contrario, resulta ejemplar la elección realizada por el más prestigioso intelectual de la ciudad, cuya autoridad cultural era universalmente reconocida; me estoy refiriendo, claro está, a Jacopo Sannazaro que, de regreso de su exilio francés a finales de 1504, arrinconó del todo su producción en vulgar para dedicarse exclusivamente a la latina, hasta el final de sus días en 1530. Bajo su guía, por lo demás, durante casi un cuarto de siglo, se desarrolló la actividad de la Academia, que había garantizado la supervivencia de la cultura humanística en latín posteriormente a la invasión de Carlos VIII (1494), y cuyos miembros estuvieron siempre asociados por el culto a la lección de los clásicos, por la familiaridad sistemática con la poesía latina y sus artificios, en el surco del ejemplo dictado por el mismo Pontano, que había sido el guía antes de que le reemplazara Sannazaro. En verdad, ya a finales de los años veinte, particularmente entre 1528 y 1530, la Academia había elevado a debate la cuestión

9. C. Guillén, *Sátira y poética en Garcilaso* (1972), ahora recogido en Id., *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48; la cita en p. 25.

de la literatura en romance, pero sólo a partir de 1530, es decir, del año de la muerte de Sannazaro que coincidió con la publicación de sus *Sonetti e canzoni*, además de con las *Rime* de Bembo; sólo desde ese año –decía– comenzó a difundirse y a imponerse también en el ámbito napolitano el así llamado modelo lírico bembiano. Nació así, lanzada por la propia Academia, la propuesta de una nueva literatura y de una nueva poesía, que podemos resumir bajo la etiqueta de *classicismo volgare* y que se basaba en la confluencia de los dos modelos, el de Bembo y el de Sannazaro. Del primero se alababa la solución aportada por las *Rime*, a las que en cualquier caso no les era en absoluto ajena la propia tradición clásica; al segundo se le reconocía sobre todo el título de poeta docto en latín, en línea con la tradición humanística, pero que con la recolección de *Sonetti e canzoni* garantizaba la validez de la solución en vulgar de Bembo¹⁰.

No extraña, por lo tanto, que a su llegada a Nápoles Garcilaso, bien introducido en una densa red de relaciones intelectuales entre corte virreinal y Academia Pontaniana, y activo participante del debate literario que allí se estaba desarrollando, imprimiese una nueva dirección a su producción poética, abandonando en parte las soluciones petrarquistas casi en exclusividad perseguidas hasta el momento, y siguiendo el intento de implantar –también en la lengua española– las principales formas poéticas clásicas. En el fondo, podemos sintéticamente afirmar que, durante los años de su estancia en Nápoles, Garcilaso vivió en estrecho contacto con un ambiente cultural en el que, junto a la afirmación del petrarquismo bembiano, estaban madurando los experimentos de una nueva poesía que en los géneros neoclásicos encontraba su realización más cumplida.

4.

Se comprenderá mejor ahora a qué se refiere Garcilaso en el soneto a Maria de Cardona con la metáfora del *camino enjuto* que las

10. Sobre la situación literaria, y poética en particular, en los primeros decenios del Quinientos en Nápoles existe, naturalmente, una vasta bibliografía que no me parece pertinente citar ni siquiera por las principales entradas; me limitaré, por tanto, a mencionar únicamente la óptima síntesis de N. De Blasi, *La letteratura a Napoli nel primo Cinquecento*, en *Letteratura italiana. Storia e geografia*, dirigida por A. Asor Rosa, vol. II, t. I, Turín, Einaudi, 1988, pp. 290-315.

aguas del Tajo oportunamente desviadas deberían bañar: los géneros neoclásicos, en efecto, podían efectivamente entenderse como un camino todavía no intentado en lengua española, que la nueva poesía de Garcilaso se prestará a explorar, como se comprueba en el caso de las odas¹¹.

Entre la primavera y el verano de 1535, Garcilaso participó en una famosa expedición tunecina, con ocasión de la cual se había movilizado gran parte de la nobleza española y napolitana, siguiendo al mismo emperador Carlos V. Entre los que tomaron parte en ella estaba también uno de los tres poetas mencionados en el soneto a Maria de Cardona, Bernardo Tasso que, apenas un año antes, había publicado una recolección poética con el título de *Amori*. «Es sumamente probable –ha supuesto razonablemente uno de los máximos estudiosos del poeta español– que [Garcilaso] llevara entonces consigo [en el viaje hacia la costa africana] su propio ejemplar del libro»¹². La colección era extremadamente interesante e innovadora por muchas razones, una de las cuales era la presencia de un experimento casi único en el panorama poético de la época: entre las composiciones que allí se recogían, en efecto, podían leerse también doce odas, con las que su autor había intentado dar vida en lengua y métrica italiana a la así llamada oda horaciana¹³. Los problemas que Bernardo había debido afrontar no habían sido pocos: desde el intrínsecamente métrico y de la rima, al de las relaciones entre métrica y sintaxis, al triple que interesaba –con palabras del propio Tasso– «l'invenzione, l'ordine e le figure del parlare», es decir, toda una serie de cuestiones entre las que asumían particular relevancia: la variedad de la materia poética, la referencia al material mitológico, el uso de comparaciones de gran extensión,

11. Sobre la oda en la literatura española de los siglos XVI y XVII, además de la reciente monografía de S. Pérez-Abadín Barro, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, véase el volumen colectivo *La oda*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, donde se encontrará también mi contribución al mismo: *La oda entre Italia y España en la primera mitad del siglo XVI*, ahora recogido aquí en las pp. *

12. E. L. Rivers, *Nota sobre Bernardo Tasso y el manifiesto de Boscán*, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, pp. 601-605. La cita en p. 605.

13. En la edición del *Libro primo de gli amori*, Venecia, Giov. Antonio Fratelli da Sabbio, 1531, la presencia de las odas horacianas estaba limitada a tres únicas composiciones.

la presencia o ausencia de un proemio, el recurso a las digresiones y a las relaciones de éstas con el tema principal. En los experimentos formados por las doce odas, Tasso se esforzó en encontrar una adecuada solución a todos estos problemas, aunque no siempre los resultados alcanzados fueran del todo convincentes. Una de las mayores preocupaciones del italiano fue la que concernía a la textura de la oda, o –con otras palabras– a lo que podríamos llamar su diseño estructural. Ya en la dedicatoria a Ginevra Malatesta, que aparecía en la primera edición del libro de los *Amori*, de 1531, Tasso, después de haber aludido a la libertad de los poetas clásicos en la posibilidad de iniciar o no con un «proemio», se detiene un momento en la cuestión más general de las «digressioni», a propósito de las cuales escribe:

... secondo l'ampia licentia poetica, [i poeti classici] entravano in qualunque materia, et vagando n'uscivano in favole, o 'n qualunque altra digressione a lor voglia; et ancho spesse volte senza ritornar in essa, fornivano quello che non hanno havuto ardir di far i Provenzali, et Toschi, et gli altri, che lor stile seguirono, li quali a pena toccano pur le favole con una parola, o con un solo verso¹⁴.

Veinte años más tarde, encontramos de nuevo la misma preocupación en una carta dirigida a Girolamo della Rovere; así como, en otra carta, en poco anterior, dirigiéndose a Vincenzo Laurio, al que había enviado una oda suya, Tasso escribe un interesante pasaje sobre lo que él mismo define «la natura e l'artificio dell'ode»:

il lirico [classico], –escribe– cominciata la materia principale che s'ha proposto di trattare, e uscendo poi con la digressione, alle volte ritorna alla materia principiata, alle volte finisce il suo poema nella digressione; il che si vede in Pindaro, e in Orazio in moltissimi lochi. Questo ho voluto ricordarvi, perché mostrandola a persone di minore giudizio, che voi non sete, non si pensino ch'io mi sia dimenticata la strada da tornare a casa¹⁵.

En estas declaraciones teóricas, Tasso parece interesado más que nada en una mayor «libertá nell'intessitura», a través de la concesión

14. «Alla Signora Ginevra Malatesta», en *Libri primi de gli amori*, cit., p. 8r.

15. *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, 2 vols., Padua, 1733, vol. II, pp. 124-126 (la carta está fechada el 6 de septiembre de 1553).

de mayor o menor espacio *a*, y de la integración *de*, esas partes que él a menudo llamaba «proemio», «materia principale», «digressione» –y, por lo que respecta a esta última– el interés mayor estaba reservado a la digresión de naturaleza mitológica. En la práctica poética, es decir, en las doce odas que aparecían en la edición de 1534 del libro de los *Amori*, se percibe claramente cómo el poeta no había logrado todavía desenredar los nudos que se referían a la arquitectura –el diseño estructural– de la composición, probablemente porque estaba todavía demasiado absorbido por la novedad de la experimentación; es cierto, sin embargo, que –como ha notado con lucidez un atento estudioso suyo– Tasso «abusò forse non soltanto con terminare nella similitudine, ma con prendere spesso di qui le mosse, non concedendo talor neppur luogo adeguato al soggetto proprio della poesia»¹⁶.

Quien, en cambio, con un sólo golpe de genio poético, dio una feliz solución a los múltiples problemas que se le habían planteado a Tasso fue Garcilaso, quien –al regreso de la expedición africana– compuso la *Ode ad florem Gnidi*, imitando al amigo italiano y con el ejemplo de las odas que había leído en el libro de los *Amori*, pero remontándose directamente al modelo horaciano (el poeta latino por él más leído y admirado), y teniendo en cuenta además la coetánea poesía neolatina (por ejemplo, la de Andrea Navagero). El resultado obtenido fue una oda de 22 breves estrofas de cinco versos endecasílabos y heptasílabos: una solución métrica que, en verdad, Garcilaso sacaba de lleno de una de las doce odas de Tasso, concretamente de la que inicia con la invocación *O pastori felici*. Desde este punto de vista estrictamente métrico, la deuda con el amigo y compañero italiano era, por tanto, muy grande. Lo que, en cambio, sorprende verdaderamente es la perfección del diseño compositivo, con el que Garcilaso lograba ensamblar los distintos momentos (proemio, materia principal, digresión mitológica), cuya cohesión había creado tantas dificultades al iniciador Tasso, como –si bien rápidamente– hemos tenido ocasión de ver. Las 22 estrofas de la oda española componen, en efecto, un diseño perfectamente armónico¹⁷:

16. F. Pintor, *Delle Liriche di Bernardo Tasso*, en «Annali della Reale Scuola Superiore di Pisa», XIV (1900), p. 167.

17. Para el texto de la oda garcilasista, cf. la citada ed. de Morros, pp. 84-91.

- las primeras seis estrofas constituyen el proemio, donde –además– el problema de la relación entre métrica y sintaxis encuentra una solución adecuadamente original. Se trata, en efecto, de un único período hipotético que se va desanudando en parejas de estrofas: las primeras dos introducen la prótasis, a las que siguen otras dos con una apódosis positiva introducida por la adversativa *mas*. El valor proemial de estas primeras seis estrofas está garantizado por el tema que ellas desarrollan y que hace referencia directa a la misma poesía: si mi poesía tuviera el mágico poder de la de Orfeo (prótasis), no cantarí­a a la guerra (apódosis negativa), sino que cantarí­a sólo tu belleza y crueldad, por las que sufre aquél que te ama (apódosis positiva);
- la oda prosigue, después, con siete estrofas, a las que el poeta confía la exposición de la ‘materia principal’: se trata, en efecto, de la exhortación a una mujer para que ame; exhortación que el poeta dirige directamente a la *belle dame sans merci*, cuya identidad –escondida tras un sutil juego de palabras– coincide con la de una noble dama napolitana, Violante Sanseverino. La belleza y crueldad de ésta son la causa del mísero estado en el que tristemente se encuentra un amigo del propio poeta, el caballero y cortesano Mario Galeota, cuya identidad está –una vez más– encubierta y, al mismo tiempo, revelada por otro refinado y culto juego de palabras;
- de nuevo siete estrofas, con las que la oda avanza, y que contienen la ‘digresión mitológica’, introducida, sin embargo, con una función bien precisa: el mito negativo de Anajárete e Ifis, en efecto, es alegado con un valor disuasorio hacia la cruel dama;
- y, en efecto, la oda se concluye con dos estrofas finales, en las que el poeta retorna a la ‘materia principal’ mediante la invocación a la noble dama napolitana, exhortándola a no seguir el ejemplo de la heroína del mito.

La perfección del diseño compositivo o estructural es, sí, indicio del genio poético de Garcilaso, pero tal genio difícilmente habría podido encontrar expresión en concretas realizaciones si no se hubiera alimentado de una auténtica y profunda relación con las fuentes de la poesía vulgar y neolatina, pero sobre todo con las clásicas, como resulta evidente del trazado que Garcilaso debió hipotéticamente seguir en la composición de la *Ode ad florem Gnidi*, a partir del material poético, clásico y contemporáneo que se le ofrecía.

Entre las doce odas que Tasso había incluido en la edición del volumen de los *Amores* de 1534, Garcilaso pudo leer dos dedicadas a Venus, una de las cuales –*Che pro mi vien ch'io t'abbia, o bella Diva*– era una invocación a la diosa para que venciera las resistencias de la *vezzosa Terilla* que, habiendo *armato il cor di mattutino gelo*, despreciaba el *dolce fuoco* de la diosa, así como el *desir... ardente* del amante-poeta. Aunque tal esquema resulte totalmente horaciano, en este caso Tasso, más que a las odas del venusino, se había inspirado en una oda neolatina de Andrea Navagero, en la que el poeta y humanista veneciano se dirigía, a su vez, *Ad Venerem, ut pertinacem Lalagem molliat*¹⁸. En cambio, Navagero sí que se había inspirado directamente en Horacio, y más concretamente en la oda donde el infeliz amante de la *arrogante Cloe*, que en el pasado había sido afortunado amante y afamado soldado: *Vixi puellis nuper idoneus / et militavi non sine gloria*, se dirige aquí a Venus marina para que azote, al menos una vez, a la desdenosa mujer: *...sublimi flagello / tange Chloen semel arrogante* (III. 26). Garcilaso lee las odas de Tasso, conoce con toda seguridad la de Navagero, y a través de estos dos textos: el del amigo y el del viejo maestro, acaba por llegar a la oda de Horacio, con el que, por cierto, no le faltaba familiaridad. Y fue gracias a esa familiaridad que la memoria poética de Garcilaso no pudo evitar establecer ciertos nexos con otras composiciones del venusino: la oda tassiana a Venus, en efecto, lo llevó, con un verso, a la horaciana dirigida a Lidia (I. 8), y, por el otro lado, a la también horaciana dirigida a Mercurio (III. 11). En efecto, la oda a Lidia, con su directa invocación a la mujer, da lugar a la parte central de la composición de Garcilaso, con la única diferencia de que el reproche a la mujer cambia de signo: el exceso de amor que ha reducido a pésimas condiciones a Sibario, el amante de Lidia, se ve sustituido por la «aspereza» de Violante, cuyo efecto sobre Mario, sin embargo, no resulta menos catastrófico. Por último, es necesario considerar la oda a Mercurio, en la que –como ha observado Lázaro Carreter– «Horacio construye el motivo temático de 'exhorto dirigido a una mujer para que ame', y lo combina, por vez primera

18. Para el texto de la oda neolatina he utilizado A. Navagero, *Opera omnia*, Venecia, 1754, pp. 192-193.

con un persuasivo ejemplo mitológico»¹⁹. En efecto, esta oda de Horacio está compuesta por dos partes, dado que falta en ella el discurso a la mujer: hay, por lo tanto, una primera parte constituida por la invocación a la divinidad para que conceda al poeta-amante los *modos Lyde quibus obstinatas / applicet aures*, mientras que la segunda parte es la narración mitológica de la hija de Danao. En la oda de Garcilaso, estas dos partes se reflejan, respectivamente, en el exordio que contiene la referencia a la «lira» –es decir, a la poesía misma–, y en el final que expone el mito de Anajárete, con idéntico valor disuasorio. Prescindo, naturalmente, de otras fuentes, así como de la concreta adaptación de las que fueron objeto en el texto de Garcilaso, porque lo que me interesaba principalmente era poner de relieve el diseño estructural en relación a sus fuentes. Tomando prestada la terminología de Tasso, podríamos decir que la oda de Garcilaso adquiere la siguiente configuración: un ‘proemio’ con la referencia canónica al propio canto introduce la ‘materia principale’, o sea, la exhortación a la mujer, de la que toma su arranque la ‘digressione’, que consiste en el ejemplo mitológico, para terminar con la vuelta a la ‘materia principale’ en las últimas dos estrofas. Al riguroso tejido del diseño contribuye no poco la perfecta geometría en las proporciones de cada una de las partes que lo forman, como ya hemos podido observar. El «precioso juguete» –según la feliz definición de Menéndez Pelayo²⁰– se revela, entre otras cosas, una respuesta a los problemas de composición que Tasso, en esos mismos años, había sido el primero en plantear y en intentar solucionar. Por otro lado, aunque en rápida síntesis, hemos tenido modo de constatar cómo la influencia de distintos textos –de Tasso, de Navagero y, sobre todo, de Horacio– en la oda de Garcilaso se traduce en un preciso diseño estructural que –a decir verdad– no aparece en ninguna de las fuentes horacianas utilizadas por el poeta español, y todavía menos en las odas tassianas que Garcilaso pudo conocer.

19. F. Lázaro Carreter, *La «Ode ad florem Gnidi» de Garcilaso de la Vega*, en *Actas de la IV Academia literaria renacentista. Garcilaso*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 109-126. La cita en p. 114.

20. M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885, 2ª ed., vol. II, pp. 13-15.

En efecto, la oda de Garcilaso se caracteriza principalmente por el rigor con el que su autor supo seleccionar e integrar en un único diseño las varias partes que componen la oda a la manera horaciana; pero el proceso de composición que hemos venido ilustrado en breve se define quizá todavía mejor si nos referimos a la sapiencia artística con el que el poeta español supo explorar y asimilar todo una tradición literaria, esto es, la que reunía «la más ilustre poesía latina y romance»²¹: de los modelos clásicos horacianos a la vanguardia poética de la época, representada por Tasso, pasando por la poesía neolatina de un Navagero. La mayor responsabilidad de un arte tan sabio debe abonarse, sin duda alguna, a la absoluta genialidad del poeta, pero sería injusto no reconocer el relevante papel que desarrolló el ambiente cultural en el que esa genialidad tuvo manera de realizarse: la Nápoles española de don Pedro, en la que –como ya se ha dicho– el renacer de la poesía en romance y la persistencia de una fuerte tradición humanística resultaban fenómenos indisolublemente unidos uno al otro.

21. F. Rico, *La tradición y el poema*, en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 285, donde el ilustre estudioso, después de haber reconstruido –a propósito de la *Elegía* primera de Garcilaso– la cadena intertextual constituida por las composiciones elegíacas de Girolamo Fracastoro, la *Consolatio ad Liviam* y de Bernardo Tasso, concluye con la siguiente declaración, que querríamos hacer nuestra, también en relación a la *Ode ad florem Gnidi*: «La *Elegía primera* se vuelve una indagación de su propia genealogía, de su posición en la serie literaria: es a un tiempo poesía e historia de la poesía; y el genio de Garcilaso se desarrolla al devanar la madeja de esa historia, en un doble impulso de homenaje y desafío a los modelos». La cita en p. 286.

LA ODA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

Entre el *Certame coronario* de 1441 y las ediciones de la poesía de Gabriello Chiabrera, en la segunda mitad del siglo XVI, se extiende casi un siglo y medio, a lo largo del cual tiene lugar un complejo proceso poético que desde el precoz intento de contaminar formas poéticas clásicas y vulgares conduce a una radical «*riforma delle maniere de' versi toscani*»¹, pasando, naturalmente, por la hegemonía del código petrarquista en su restauración bembiana. Me detendré muy brevemente en las dos extremidades de este largo período así delimitado, para concentrarme luego en su parte central, que coincide más o menos con la primera mitad del siglo XVI.

El certamen poético organizado por Leon Battista Alberti en 1441 constituyó –como se ha escrito recientemente– «la provocatoria distruzione di ogni compartimento e, appunto, di ogni specializzazione» sobre la que se fundaba el sistema humanístico, y eso por la sencilla razón que en ella se contaminaron «generi letterari e modi di intervento classico-umanistico [...] con il volgare e le forme ad esso

1. G. Carducci, *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, en «Nuova Antologia», 1902; luego en Id., *Prose*, Bolonia, Zanichelli, 1905; más tarde en Id., *Opere*, Edizione Nazionale, XV, Bolonia, Zanichelli, 1944, pp. 3-81, en esp. p. 34. Un vasto panorama de las odas se puede leer en el libro de C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1960, quien dedica algunos capítulos a la oda griega y latina, humanística, italiana, francesa e inglesa.

tradizionalmente associate»². Entre los textos de más avanzado experimentalismo a nivel de métrica que se presentaron en el certamen, se hallaba, al lado del *De amicitia* del mismo Alberti, la *Scena* de Leonardo di Piero Dati, cuya tercera parte representa el primer intento de imitación de la estrofa sáfica³ en vulgar.

En el extremo opuesto, es decir al otro lado del largo proceso poético al que he aludido, se coloca la experiencia revolucionaria de Gabriello Chiabrera, a cuyo propósito Mario Martelli ha dado esta sintética definición:

le disparate sperimentazioni [cinquecentesche, ad eccezione di Bernardo Tasso] non intaccavano certo la sostanza dell'eredità tradizionale: i «canzonieri»[...] continuavano ad essere costituiti da sonetti, da canzoni, da ballate. La vera e propria rivoluzione viene consumata soltanto con Gabriello Chiabrera⁴.

La reforma –o revolución, según se prefiera– que Chiabrera obró con respecto a los géneros métricos petrarquistas tuvo su desarrollo bajo el signo de la variedad métrica, y en especial, se realizó a través de la experimentación de las múltiples formas de las odas, confiriendo de esa forma un impulso y un vigor nuevos a las formas métricas que ya habían sido experimentadas, con resultado distinto, por poetas italianos, en relación a la oda pindárica y a la horaciana, o por los poetas de la *Pléiade* y sobre todo por Ronsard, como es el caso de la llamada «anacreóntica»⁵.

2. R. Rinaldi, *Umanesimo e Rinascimento*, en G. Bárberi Squarotti (ed.), *Storia della Civiltà letteraria italiana*, Turín, UTET, 1990, vol. II, t.I, p. 202.

3. Los textos se encuentran recogidos en G. Carducci (ed.), *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bolonia, Zanichelli, 1881 (reimpresión anastática con la presentación de E. Pasquini, Bolonia, Zanichelli, 1985); véase también L. Bertolini, *I testi del primo Certame Coronario. Edizione e saggio di commento*, tesis doctoral, Bolonia, 1988-89.

4. M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, en A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, vol. III *Le forme del testo*, t. I *Teoria e poesia*, Turín, Einaudi, 1984, pp. 577-78.

5. Sobre la importancia de los modelos de Ronsard y de los poetas de la *Pléiade* en Chiabrera resulta todavía fundamental el libro de F. Neri, *Il Chiabrera e la Pléiade francese*, Turín, Bocca, 1920.

Una vez establecidos los límites máximos en los que se consumió el proceso que había llevado a la afirmación de la oda, en adelante concentraré mi atención en algunos acontecimientos que se remontan a las primeras décadas del siglo XVI, es decir, a la época decisiva para la formación de aquella «corriente general» en la que se plasmó la «conjunción de petrarquismo y clasicismo», y que Rafael Lapesa logró describir con admirable síntesis en una página de su libro sobre Garcilaso⁶. En un ensayo justamente famoso, Claudio Guillén acentuó dos aspectos de esa «corriente general»: su «carácter *dinámico*, abierto o inacabado», y sus «dimensiones *européas*»⁷, definiendo así –sobre todo con respecto a la cuarta década del siglo– una «coyuntura europea», en la que una generación de poetas europeos, «unidos todos por un común amor a la poesía italiana»⁸, se esforzaron en reconstituir las principales formas poéticas clásicas en las diferentes lenguas nacionales. Entre los múltiples resultados que dicho ensayo alcanza, hay uno que me ha parecido siempre particularmente valioso, porque corrige finalmente una perspectiva equivocada sobre la que se había basado, en parte, la historia de la poesía europea del Renacimiento. Lo que el autor afirma respecto a la epístola horaciana, es decir, que «la epístola de Boscán [...] no introduce en España ninguna «forma italiana» por la sencilla razón de que nadie había resuelto en Italia el problema de la epístola horacina cuando se publican en 1543 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*»⁹; dicha afirmación –repito– podría extenderse a muchos de los géneros no petrarquistas que se iban experimentando en los años que estamos considerando. De hecho, el mismo Guillén no tarda en afirmarlo explícitamente, un poco más adelante en la misma página:

Los géneros posteriores al petrarquismo, las «formas» que mejor expresan el nuevo «clasicismo» del momento, se están forjando durante la primera mitad del siglo XVI. Y los caminos que emprenden los

6. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ahora recogido en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 95-6.

7. C. Guillén, *Sátira y poética en Garcilaso*, en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-33; ahora recogido en *Id.*, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 15-48, en esp. p. 25.

8. *Ivi.*, p. 32.

9. *Ivi.*, p. 23.

italianos no serán siempre los elegidos por los poetas –en bastantes casos, superiores a ellos– de España, Portugal, Francia o Inglaterra.

En ese contexto, pues, se coloca la cuestión específica de la oda, que presenta una notable complejidad por, al menos, dos órdenes de problemas. Antes que nada, con el término de ‘oda’ nos referimos generalmente a una gran variedad tanto de formas métricas como de géneros poéticos. Sin entrar por ahora en ulteriores detalles, es preciso distinguir sin embargo entre los diversos fenómenos que acostumbramos situar bajo el mismo rótulo métrico. Ateniéndonos, para simplificar razonamiento, a los modelos clásicos que inspiran los diversos tipos de odas, distinguiremos la oda que imita el modelo pindárico de la que reproduce el modelo horaciano, y de la que con nombre ficticio llamamos «anacreóntica», por referencia a las odas griegas falsamente atribuidas a Anacreonte en el apéndice de la *Antología* de Costantino Cefala y publicadas por Henri Estienne en 1554. Por último, tampoco podemos olvidar un fenómeno que ya tuve ocasión de mencionar a propósito del *Certame coronario*: me refiero a la imitación que, de varias formas, se realizó de la estrofa sáfica. Hay, además, otro problema aún que hace más complicada la cuestión de la oda, que es el de las relaciones que el género neoclásico establece con la canción petrarquista. Se trata de un problema fundamental, que nos remite inevitablemente a uno de los nudos centrales de la lírica de las primeras décadas del siglo XVI: la relación entre el petrarquismo y el clasicismo, que no siempre ha quedado resuelta en términos de una pacífica integración, sino que en más de una ocasión ha dado pie a fenómenos en que dicha relación ha asumido tonos más dialécticos.

Huelga recordar que las primeras décadas del siglo XVI, hasta 1525, se caracterizaron por un fenómeno de sobreposición de una «onda lunga», es decir, de un «approccio a Petrarca non più mediato o incompleto, ma direttamente e facilmente verificabile sui testi», y una serie de «onde brevi», que «di volta in volta costituivano altrettanti punti di riferimento, non sempre alternativi alla prima»¹⁰, hasta llegar a 1530, año que –según la conocidísima definición de

10. F. Ersparmer, *La lirica*, en F. Brioschi y C. Di Girolamo (eds.) *Manuale di letteratura italiana*, Turín, Bollati-Boringhieri, en prensa. [El capítulo está publicado ahora en el vol. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, 1994, pp. 183-255, en esp. p. 190].

Carlo Dionisotti— constituye «la data di nascita del petrarchismo lirico cinquecentesco»¹¹. Volviendo al carácter a veces dialéctico de la relación entre clasicismo y petrarquismo, es el mismo Dionisotti, quien tomando motivo de *Versi et regole della nuova poesia toscana*, una recopilación promovida por el sienés Claudio Tolomei y publicada en Roma en 1539, nos ha brindado una descripción de dicha relación en los siguientes términos:

Il tentativo di rinnovare la poesia toscana applicando ad essa la metrica della poesia classica non ebbe successo allora, ma resta documento di una crescente insoddisfazione e impazienza dei limiti stretti in cui la riforma linguistica e letteraria operata dal Bembo aveva ridotto la poesia, e di una precisa e decisa volontà di rompere quei limiti sul versante della poesia classica. [...] La disposizione ad allargare ed arricchire la nuova poesia aveva il suo limite insuperabile nella preoccupazione di mantenere intatta la base linguistica e stilistica petrarchesca. Ammissibile era il tentativo di comporre anche elegie, epigrammi, odi italiane, ma senza che perciò il carattere petrarchesco della lirica italiana risultasse alterato. Alla responsabilità di una traduzione poetica di Catullo, Tibullo, Propertio, o delle *Odi* di Orazio, nessuno voleva né poteva sobbarcarsi¹².

Me parece que el pasaje que acabo de citar puede resultar muy útil porque nos proporciona unas coordenadas generales, al interior de las cuales habrá que valorar la más circunscrita cuestión de la oda: por un lado, pues, tenemos «impazienza e insoddisfazione dei limiti stretti» del petrarquismo bembiano con la consecuente voluntad de ruptura, sobre todo en la dirección clásica; por otro lado, sin embargo, tal voluntad de ruptura tropieza con la fidelidad lingüística y estilística a Petrarca. No faltarán soluciones a dicho dilema más o menos originales: la oda del Renacimiento constituyó uno de los ejemplos más significativos de ello.

Puesto que hay que considerar las diferentes formas de la oda renacentista con vistas a la canción petrarquista, empecemos pues examinando cuáles fueron las definiciones de canción. En los años que nos interesan, anteriores a las innumerables teorizaciones poéticas de

11. C. Dionisotti, *Introduzione* a Pietro Bembo, *Prose e Rime*, Turín, UTET, 1966, 2ª ed., p. 49.

12. C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, en Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turín, Einaudi, 1980, 3ª ed., pp. 174-75.

la segunda mitad del siglo, podíamos contar con la cuidada sistematización de Giangiorgio Trissino quien, en la *Quarta divisione* de su *Poetica*, había proporcionado una minuciosa casuística de la canción petrarquista¹³. La *Poetica* se había publicado en 1529 junto con otras obras de Trissino, entre las que se cuenta la versión del *De vulgari eloquentia*, sacado a nueva luz, en que Dante ofrecía una compleja descripción de la estancia de pies y sirma. En el discurso meticológico y prosódico de Trissino eran muchas las huellas que habían dejado el tratado de Dante y el de Antonio da Tempo, la *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*. Cuatro años antes, sin embargo, en las *Prose della volgar lingua*, Pietro Bembo, aun siendo entre los pocos que conocían el *De vulgari* dantesco¹⁴, había dado una definición de canción muy distinta. Escribía, pues, Bembo:

E nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi e di rime a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza; ma, presi che essi sono, è di mestiero seguirgli nell'altre con quelle leggi che il compositor medesimo, licenziosamente componendo, s'ha prese¹⁵.

Como puede verse, se trata de una definición más bien amplia: en ella, Bembo admitía cualquier esquema de versos y de rimas; la única regla a la que el poeta debía ceñirse era la de mantener el mismo esquema en todas las estancias. Huelga decir que, además, los únicos versos que se admitían eran el endecasílabo y el heptasílabo. Según la definición de la que venía considerándose como la máxima autoridad del petrarquismo lírico, bajo el mismo rótulo de 'canción' podían reconducirse, además de la petrarquista, también las nuevas formas que tenían origen en la tendencia renacentista de volver a recorrer, en las formas métricas italianas, los caminos de la poesía clásica. Ahora bien, en el período que he decidido tomar en consideración, las nuevas formas de la canción pueden reconducirse a los dos modelos clásicos de la oda, esto es, al pindárico y al horaciano. En cambio, no trataré el tercer modelo clásico, el anacreóntico, ya que la experimentación de

13. Véase G. Trissino, *Poetica*, en B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1970.

14. Sobre la copia del *De vulgari* realizada para Bembo, que se encuentra en el ms. Vat. Reg. lat. 1370, cf. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, *Introduzione e testo*, al cuidado de P. V. Mengaldo, Padova, Antenore, 1968, p. CVI.

15. Bembo, *Prose della volgar lingua* (II,xii), ed. cit., p. 153.

esta forma fue obra sobretodo de Gabriello Chiabrera, y por lo tanto cae fuera del período aquí considerado.

A principios de la segunda década del siglo vieron la luz dos ediciones de Píndaro: la primera fue la edición aldina de 1511, mientras que la segunda fue publicada dos años más tarde, en 1513, por los tipos del editor Caliergi de Roma¹⁶. En el mismo año, 1513, el aristócrata vicentino Giangiorgio Trissino estaba ocupado en la composición de la *Sofonisba*, la obra que representa la «primera tragedia regular» de la edad moderna¹⁷. La solución métrica fue muy importante: Trissino recurrió a los endecasílabos sueltos, a la vez que adoptó una solución distinta para los cuatro coros presentes en la obra. En tres de ellos, de hecho, se sirvió de la estructura triádica típica de la oda pindárica, con las dos primeras partes (estrofa y antístrofa), que se corresponden entre sí por el tipo de versos y el esquema de las rimas, y una tercera parte (epodo) que varía y que generalmente es más breve que las dos primeras¹⁸. *La Sofonisba* constituyó el primer eslabón de un programa más amplio, inspirado en la reproducción, de los caracteres peculiares de los textos clásicos en el ámbito de la literatura vulgar; dicho programa, que estaba destinado a desarrollarse hasta finales de los años cuarenta con el poema épico *Italia liberata dai Goti*, tuvo su momento crucial en 1529, año en que Trissino hizo imprimir en su ciudad natal una especie de *Opera Omnia*, «una *summa* teorica e pratica di testi, [che] tende a porre il Trissino come polo globale di riferimento nel dibattito letterario contemporaneo, e, con lui, tende ad affermare una vocazione protagonista di un centro veneto di forte tendenze imperiali»¹⁹. Entre las numerosas obras publicadas en 1529 estaban también las *Rime*, que contenían doce canciones. Tres de ellas nos interesan directamente, pues son, en efecto, otras tantas odas pindáricas. Las dos primeras, «Quella virtù che del bel vostro viso» y «Per quella strada ove il piacer mi scorge», son de argumento

16. Carducci, *Dello svolgimento dell'ode*, cit., p. 14.

17. Dedicada al papa León X en 1518, y publicada en Roma en 1524, la *Sofonisba* fue compuesta entre 1513 y 1515. Trissino atendió a la composición de los coros a partir de 1513.

18. G.Trissino, *Sofonisba*, Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 1959. Los tres coros con estructura triádica son los siguientes: «Almo celeste ragio», «Lassa, ben mi credeva esser venuto», «Amor, che ne i leggiadri alti pensieri».

19. V. De Caprio, *Roma*, en Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II, *L'età moderna* cit., t. I, p. 446.

amoroso, mientras que la tercera es una canción de alabanza al cardenal Ridolfi²⁰. Estas tres odas fueron compuestas en épocas muy diferentes. Las dos primeras, junto con el entero núcleo «amoroso» de las *Rime*, «risale [...] agli anni cortigiani del Trissino, alle sue relazioni con Milano, Mantova, Ferrara, ai primi anni del Cinquecento insomma», mientras que la canción en honor del cardenal Ridolfi se sitúa «negli anni immediatamente a ridosso dell'edizione»²¹. Antes de profundizar más en la cuestión, creo oportuno mencionar los otros experimentos de oda pindárica que se produjeron alrededor de los mismos años y que en realidad fueron, numéricamente, más bien limitados. De hecho, para completar el cuadro, a las tres canciones ya mencionadas de Trissino sólo cabe añadir los ocho *himnos* que el poeta Luigi Alamanni dedicó «al cristianissimo re Francesco Primo», publicados en 1532²², y las dos canciones que Minturno dedicó, en 1535, «a Carlo V vincitore e trionfante dell'Africa»²³. En total, se trata de un pequeño *corpus* de trece textos, que nos ofrece el índice del escaso éxito de que gozó el género en la primera mitad del siglo XVI. Más aún: el número de textos se ve reducido ulteriormente si consideramos que uno de los ocho himnos de Alamanni es una canción a todos los efectos, construida entre otras cosas según el abusado esquema de *Chiare fresche e dolci acqua*²⁴. El hecho es que, incluso en los restantes doce poemas, la discrepancia respecto a la canción petrarquista es, desde un punto de vista estrictamente métrico, más teórica que real. Justamente ha sido notado que en las mencionadas odas pindáricas «la struttura della canzone petrarchesca non è, in sostanza, intaccata»²⁵. Y efectivamente cada una de las estrofas que componen las odas en cuestión es una estancia de canción petrarquista a todos los efectos, formada por pies y sirma. En la mayoría de los casos, las doce odas

20. Los textos de las tres odas pueden leerse ahora en G. Trissino, *Rime* (1529), ed. A. Quondam, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1981.

21. A. Quondam, *Introduzione* a Trissino, *Rime*, ed. cit., p.20.

22. L. Alamanni, *Opere Toscane*, Lyon, Gryphius, 1532-33. Para los *Inni*, he utilizado L. Alamanni, *Versi e prose*, ed. P. Raffaelli, Florencia, Le Monnier, 1859, vol. II, pp. 84-111.

23. Se trata de las dos composiciones «Qual semideo, anzi qual novo Dio» y «Alma et antica madre», publicadas en A. Sebastiani, *Minturno, Rime et prose*, Venecia, Francesco Rampazetto, 1559, pp. 166 y 176.

24. V. H. Hauvette, *Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son oeuvre*, París, Hachette, 1903, p. 228 y n.1.

25. G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, en Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, vol. III *Le forme del testo. Teoria e poesia*, t. I, cit., p. 467.

encajan fundamentalmente en los esquemas petrarquistas de la fronte dividida en dos pies, según el doble modelo: ABC ABC, o ABC BAC; de la misma manera que, por los que se refiere a la sirma guardan fidelidad al esquema indiviso que Dante estableció y que Petrarca hizo suyo. De acuerdo con una antigua observación de Chiabrera contenida en el diálogo *L'Orzalesi ovvero della tessitura delle canzoni*, Pietro Beltrami, en su reciente tratado de métrica italiana, ha podido notar que «a parte il travestimento pindarico e l'aumento delle dimensioni, la struttura triadica richiama ancora la tripartizione petrarchesca di piedi e sirma», y en resumidas cuentas, que en nuestras odas «la stanza petrarchesca è moltiplicata per tre»²⁶. En conclusión, se nos hace evidente que la oda pindárica no lleva a cabo una función de verdadera reforma métrica, aunque, quizá sería exagerado sostener que falte en ella cualquier elemento de novedad. Distinguiendo entre los tres poetas, diría por ejemplo que no hay ningún elemento de novedad en las dos odas que Minturno dedica a la expedición africana de Carlos V y al triunfal recibimiento que la ciudad de Nápoles le preparó. En uno de los rarísimos comentarios que se han merecido las composiciones de Minturno, las dos odas han sido razonablemente juzgadas como un «tentativo di risuscitare le strutture della canzone eroico-pindarica al solo livello delle articolazioni formali», cosa que, por otro lado, confirma

l'inerzia teorica che il patrimonio della tradizione classica trova nell'ambito dell'esperienza intellettuale del Minturno, che ne riesce a prospettare soltanto utilizzazioni esteriori o puramente strumentali, come anche appare dai testi poetici, in cui i frequenti richiami mitologici o storici classici valgono soltanto come elementi di decoro in una funzionalità subalterna e degradata²⁷.

Pasando ahora a los ocho *inni* de Alamanni, nos damos cuenta que las siete odas con estructura pindárica presentan sólo una novedad, la de estar constituidas exclusivamente por heptasílabos, contraveniendo así a uno de los preceptos fundamentales de la canción —la alternancia de endecasílabos y heptasílabos—, algo que resultaba irrenunciable incluso en la definición amplia, formulada por Bembo. Las estrofas isométricas de heptasílabos habían sido frecuentes en los

26. P. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 114 y 300.

27. G. Ferroni e A. Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 304.

poetas sicilianos y continuaron siéndolo para el Guinizelli de *Donna, l'amor mi sforza*²⁸, pero la supremacía del endecasílabo en la canción había sido definitivamente establecida por el *De vulgari eloquentia*, y la *combinatio* de endecasílabos y heptasílabos pronto se había convertido en la textura canónica de la canción lírica italiana. Digna de mayor atención es, en cambio, la canción de alabanza del cardenal Ridolfi de Trissino, de la cual –se ha dicho– «emerge con maggiore evidenza la cura sperimentatrice» del poeta vicentino, hasta el punto que de ella se ha podido afirmar que «la sua libertà è radicale»²⁹. El rasgo distintivo de esta canción es la combinación de dos elementos que Trissino, en sus otros poemas, había experimentado separadamente el uno del otro: me refiero, por un lado, a la estructura triádica de la oda pindárica, y por el otro, a la forma *continua* de la estrofa, es decir, sin rima. Ambos fenómenos, por otra parte, se remontan a una común matriz clasicista, conforme con un programa de renovación literaria que se fundaba prevalentemente sobre modelos griegos³⁰. Poniendo en tela de juicio la rima, según el ejemplo de la poesía griega y latina, los autores del XVI terminaban poniendo en tela de juicio la misma forma poética tradicional, ya que, como ha precisado Mario Martelli en el mencionado ensayo:

ciò che il mondo classico aveva affidato al ricorrere costante di versi differenti o, nel caso di strofi omeometre (come i sistemi asclepiadei primo e quinto), ai suggerimenti della semantica e della sintassi, il medioevo romano affida anche e soprattutto alla rima, che sottolinea spesso e conferma il concludersi del pensiero logico, ma talvolta non esita a prescindere o, addirittura, ad opporgli³¹.

Dos fueron los caminos a través de los cuales los poetas quinientistas intentaron resolver el problema de la rima: por un lado, sencillamente, su eliminación, y por el otro, la recuperación de su función por medio de lo que Martelli ha definido la «consapevolezza della

28. V. Gorni, *Le forme primarie*, cit., pp. 453-54.

29. G. Milan, *Nota metrica*, en Trissino, *Rime*, ed. cit., pag. 47 y 50.

30. Sobre el helenismo de Trissino, véase C. Dionisotti, *L'Italia del Trissino*, en *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino (Vicenza 31 marzo-1 aprile 1979)*, ed. Neri Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, pp. 11-22, en esp. pp. 17-18. Son útiles, todavía, las observaciones de G. Toffanin, *Il Cinquecento*, en *Storia letteraria d'Italia*, Milán, Vallardi, 1941, pp. 448-53.

31. Martelli, *Le forme poetiche italiane*, cit., p. 525.

funzione eminentemente strutturale della rima»³². En la oda pindárica dedicada al cardenal Ridolfi, Trissino experimentó el primero de los dos caminos; por lo demás, no olvidemos que en obras de más envergadura, como la *Sofonisba*, y sobretodo la *Italia liberata dai Goti*, Trissino recurrió al endecasílabo suelto. Sin embargo, no menos interesante tenía que resultar el segundo camino, que volveremos a encontrar a propósito de Bernardo Tasso y de sus odas horacianas. Pero antes de que cedamos el paso a estas últimas, creo oportuno entretenerme –aunque sea brevemente– en la oda pindárica, como género poético, puesto que hasta ahora la hemos considerado sólo desde el punto de vista métrico.

En el tratado *L'arte poetica*, que es en realidad posterior al período que hemos tomado en consideración, su autor, Minturno, inserta una exposición teórica sobre la oda pindárica. Después de haberse referido abundantemente a la primera de sus dos odas de 1535, escribe que «a questa maniera di canzoni certo niuna altra materia sta così bene, come la grave et illustre, la quale eroica si chiama»³³. En efecto, prescindiendo de la especificidad de los contenidos, una «materia [...] grave et illustre» se encuentra en todo el grupo de las odas consideradas. Se trata, en lo fundamental, de poemas celebrativos, destinados no sólo a «cantare le vittorie»³⁴ de un emperador, como en el caso de Minturno, sino también a enaltecer las virtudes de un rey, una reina, o un antiguo genovés –respectivamente, Francisco I, Marguerita de Navarra y Megollo Larcaro–, como en el caso de Alamanni, o a tejer las alabanzas de un cardenal, como en la ya mencionada canción de Trissino. Tampoco faltan ejemplos de poesía amorosa, representada por dos *inni* de Alamanni y de otras tantas odas de Trissino, donde la intención celebrativa da pie a un tono poético no menos elevado. Ahora bien, a propósito de la canción quinientista, Guglielmo Gorni ha hablado de «bifrontismo», concepto sobre el cual hemos de volver muy pronto con relación a la oda horaciana; de momento, limitémonos a indicar que un polo de tal «bifrontismo» está constituido por la canción petrarquista, la cual, en su evolución

32. *Ibid.*

33. Minturno, *L'arte poetica*, Venecia, Valvassori, 1564; el pasaje citado puede leerse en Ferroni-Quondam, *La «locuzione artificiosa»*, cit., p. 69.

34. *Ibid.*

quinientista «accentua –según Gorni– la sua *gravitas*, e asseconda (con l'impiego di strofe lunghe, più volte iterate) un'istanza narrativa e digressiva, prediligendo la materia morale, politico-storica, speculativa, funebre e religiosa, la cui più alta affermazione si ritroverà nelle rime di Giovanni Della Casa»³⁵. Es una descripción que no se aleja mucho de la que podríamos dar de la oda pindárica, cuya experimentación por lo tanto avanzó en paralelo a los desarrollos de la canción petrarquista del siglo XVI, tanto del punto de vista métrico como del estrictamente poético.

Si, como acabamos de ver, un polo del «bifrontismo» está ocupado por la canción petrarquista, y por la que ya podemos considerar una variante suya, esto es, la oda pindárica, en el polo opuesto se coloca un tipo de canción que dirige sus miras hacia una mayor simplificación, reduciendo el número de versos por cada estancia y suprimiendo las articulaciones internas a la estancia. Este tipo de canción tuvo como modelo clásico la oda horaciana, y halló en Bernardo Tasso su más pertinaz intérprete. Y sin embargo, no es probable que faltaran intentos anteriores a Tasso. En un estudio que se remonta a finales de los años cincuenta, Carlo Dionisotti sugirió anticipar de algún decenio la experimentación de la oda horaciana en vulgar, fundándose en una afirmación de Calmeta, quien en una carta a Isabella d'Este, fechada el 5 de noviembre de 1504, escribía que había experimentado no sólo «tutte le diversità de rime che in stile materno ritrovare si possono», sino también –y es lo que más nos interesa– «molti stili fatti da nuovo ad emulazione di Orazio che a li lettori, spero, non poca dilettazone porgeranno»:

Sicché –decía Dionisotti– la ripresa dell'ode oraziana tradizionalmente attribuita a rimatori del medio Cinquecento deve con tutta probabilità essere ricercata e giustificata in età d'un buon tratto anteriore e affatto diversa³⁶.

De hecho, en el mismo año de la carta de Calmeta, Pietro Bembo publicó los *Asolani*, donde insertó dos canciones del todo irregulares,

35. Gorni, *Le forme primarie*, cit., p. 466.

36. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, cit., p. 161. Para la epístola a Isabella d'Este, véase V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, ed. Cecil Grayson, Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 1959.

«Io vissi pargoletta in festa e'n gioco» y «Io vissi pargoletta in doglia e in pianto», que el moderno editor del tratado no duda en definir 'odas', «forma metrica –añade en la nota de pie de página– di cui ancora non è ben chiara la storia o preistoria nell'ambito della lirica musicale del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento»³⁷. Ambas cancioncillas-odas de Bembo están formadas por tres cuartetos de endecasílabos, y presentan, además, un diseño estructural idéntico: a la presentación del tema en los cuartetos iniciales (el amor infeliz, en la primera cancioncilla; el feliz, en la segunda) le sigue una ejemplificación mitológica, que ocupa el tercer y último cuarteto. Se trata del mismo diseño estructural que encontraremos en la oda de Garcilaso. Pero antes de pasar a estos dos poetas, es preciso hacer una breve alusión a los intentos de imitación de la oda horaciana que, al menos desde el punto de vista métrico, parecen colocarse más cerca del modelo originario: me refiero, claro está, a la experimentación en vulgar de la estrofa sáfica. A ésta se llegó a través de dos distintos caminos: por un lado, mediante la directa traducción de las odas de Horacio; y por el otro, como caso particular de aquel fenómeno más amplio que consistió en el intento de renovar la métrica italiana sobre la base cuantitativa, imitando los versos clásicos. Por lo que al primer camino se refiere, ya hemos visto como el éxito que tuvo la propuesta bembiana, y la consiguiente hegemonía del modelo petrarquista, impidieron de hecho que se realizaran versiones de la poesía latina. Entre los raros ejemplos de traducciones de las odas horacianas, cabe mencionar la de Trissino, que traduce «Donec gratus eram tibi» (III, 9) recurriendo al cuarteto de tres endecasílabos y un heptasílabo³⁸.

Un poco más viable resultó ser el segundo de los dos caminos a los que he aludido, gracias sobretodo a un grupo de poetas que en su mayoría pertenecieron a la Academia Romana de la Nueva Poesía. Con total independencia respecto al experimento anticipador de Alberti y de Dati, estos poetas se esforzaron en componer versos que correspondieran a las formas métricas de la poesía clásica: ellos

37. Bembo, *Prose e Rime*, ed. cit., p. 318 n.2.

38. Para la versión citada, véase G. Trissino, *Opere*, I, Verona, Jacopo Vallarsi, 1729, p. 362. Recuerdo también la versión de B. Varchi de la oda horaciana III, 13, así como la de un anónimo autor del siglo XVI de la oda IV,13; ambas pueden leerse en G. Federzoni, *Alcune odi d'Orazio volgarizzate nel Cinquecento*, Bolonia, Zanichelli, 1880, p. 127 y sigs.

«non si accontentarono –escribe Mario Geymonat, en su breve estudio sobre la cuestión– di applicare la metrica latina alla lingua italiana ma concepirono un proposito più complesso: quello di fornire all’idioma toscano una propria prosodia quantitativa»³⁹. No creo sea oportuno entrar ahora en los pormenores de las soluciones técnicas que estos poetas llegaron a proponer, ya que ello terminaría desviándonos de nuestro problema. Por lo tanto me limitaré a mencionar la recopilación de Claudio Tolomei, *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana* (1539), a los cuales contribuyeron muchos de los Académicos romanos, y donde se encuentran, entre otras cosas, las odas sáficas cuantitativas de Antonio Renieri da Colle, Pier Paolo Gualterio y Alessandro Bovio, quienes recurrieron a la estrofa tetrástica de tres endecasílabos y un pentasílabo, sin rima, con un sistema de reglas muy puntuales con miras a reproducir los versos italianos según las reglas cuantitativas del latín⁴⁰. El experimento de Tolomei y de sus secuaces estaba destinado al fracaso; y ello por varias razones. Justamente ha sido notado que se trataba de

una rivoluzione impossibile a compiersi, per ragioni culturali prima di tutto, dato il radicamento nella tradizione italiana dei metri di origine romana, e poi per ragioni linguistiche, perché l’operazione d’attribuire regole quantitative all’italiano [...] era (e rimase ogni volta che fu tentata) un’operazione del tutto artificiosa⁴¹.

La forma más común de sáfica italiana –valga como inciso– fue la que elaboró Angelo di Costanzo: se trataba siempre de estrofa tetrástica de tres endecasílabos y un pentasílabo, pero con rima, y sin ningún vínculo con el sistema cuantitativo latino⁴². Sin embargo, los intentos más proficuos de inspirarse en la oda horaciana fueron los que se realizaron en el ámbito de la total aceptación de la tradición

39. M. Geymonat, *Osservazioni sui primi tentativi di metrica quantitativa italiana*, en «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII(1966), pp. 378-89, en esp. p. 383.

40. Véase W. Theodor Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Florencia, Le Monnier, 1989, pp. 184-85. Las odas sáficas de A. Renieri da Colle, P. P. Gualterio y A. Bovio han sido recopiladas por Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, cit.

41. Beltrami, *La metrica italiana* cit., p. 107.

42. Elwert, *Versificazione*, p. 186; y también R. Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bolonia, Pàtron, 1986, pp. 232-4, donde se encuentra reproducido el poema «Tante bellezze il cielo ha in te cosparte» de Angelo di Costanzo.

métrica italiana. Un paso decisivo en tal dirección fue el que movió Bernardo Tasso.

Como todo el mundo sabe, la historia redaccional de los *Amori* de Tasso se caracteriza por el nutrido número de reelaboraciones a que el libro fue sometido a lo largo de treinta años. El mismo trabajo de reelaboración le tocó a la sección de las odas. Estas, que en la edición de 1531 no eran más de tres, estaban destinadas a aumentar a partir de la sucesiva edición de 1534, donde llegaron a doce, a las que se añadieron otras tres en 1537, en ocasión de la publicación del *Libro terzo degli Amori*, para luego incrementarse, aún más, hasta alcanzar el número de treinta y tres en la edición de 1555, y finalmente el de cincuenta y cinco en la última edición de 1560⁴³. Aquí me limitaré sólo a unas cuantas observaciones sobre la edición de 1534, con alguna excepción para las tres odas de 1537⁴⁴; de esa forma, no sólo habré sido fiel al límite cronológico que me había impuesto al empezar estas notas, sino que además me habré abierto camino hacia la oda de Garcilaso, cuyos conocimientos de la poesía tassiana –por obvias razones– no podían ir mucho más allá de cuanto contenía la edición de 1534.

Ya en la dedicatoria a Ginevra Malatesta de 1531, Tasso distinguía en su producción poética entre las poesías que había «compuesto ad imitatione de' moderni provenzali, et di Messer Francesco Petrarca», y las otras –en realidad, en aquella época, muy pocas– en las que había seguido «la via et l'arte degli antiqui boni poeti greci et latini»⁴⁵.

43. Véase G. Cerboni Baiardi, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia Editore, 1966, p. 102 n.2. Sobre las odas de Tasso en el contexto más general de la recuperación de los géneros poéticos clásicos, véase E. Williamson, *Form and Content in the Development of the Italian Renaissance Ode*, en «Publications of the Modern Language Association», LXV (1950), pp. 550-67; el estudio ha sido reproducido por el autor en su libro *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1951, en especial las pp. 68-90; véase también Maddison, *Apollo and the Nine* cit., pp. 150-75.

44. Para las odas de Tasso, he utilizado: *Libro primo de gli amori*, Venecia, Giov. Antonio Fratelli da Sabbio, 1531; *Libro primo e secondo degli amori. Hinni et ode. Serva. Epithalamio. Favola di Piramo et de Thisbe. Egloghe sei. Elegie sei*, Venecia, Joan. Ant. da Sabbio, 1534. Para las tres odas añadidas en la edición del 37, he utilizado las *Rime di m. Bernardo Tasso. Edizione la più copiosa finora uscita colla vita nuovamente descritta dal sig. abate Pierantonio Serassi*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1749, 2 vols.

45. «Alla Signora Ginevra Malatesta», en *Libro primo de gli amori* (1531), p. 7v.

Más tarde, Tasso volvió al mismo discurso, ampliándolo, en la dedicatoria al príncipe de Salerno, que abre la edición de 1534. Dirigiéndose, pues, a su protector, Tasso quiso contestar a la crítica que más le debió preocupar, esto es, la de haber obligado a las *Muse thoscane* «quasi per viva forza [...] a favellare», «oltre il loro costume, in varie et strane maniere di rime: Hinni, Ode, Egloghe et Selve»⁴⁶. Tasso dio una doble respuesta: obstinarse en imitar a los «duo lumi della lingua thoscana, Dante e Petrarca» equivaldría, por un lado, a someterse una «vana [...] fatica»⁴⁷, dado el nivel inigualable de su poesía, y por el otro, y en el mejor de los casos, equivaldría a condenarse a la mera repetición: «dire quelle istesse cose con altre parole, o con quelle istesse parole altri pensieri». Teniendo en cuenta todo esto, y considerando «quanto ampio et spatioso [sia] il campo della poesia, et segnato da mille florite et be' sentieri», cualquier poeta haría bien «questa anchor giovane lingua [toscana] per tutti que' sentieri menare, che i latini e i greci le loro condussero, et la varietà de' fiori mostrandole de' quali l'altre due ornandosi sí vaghe si scopreno a' riguardanti»⁴⁸. En los argumentos de su hábil defensa, no es difícil reconocer la doble exigencia de renovación que ha puesto en evidencia Dionisotti a propósito de la recopilación de Tolomei: «insoddisfazione o impazienza dei limiti stretti in cui la riforma linguistica e letteraria operata dal Bembo aveva ridotto la poesia» y «precisa e decisa volontà di rompere quei limiti sul versante della poesia classica». Pero a diferencia de Tolomei y de su grupo, Tasso nunca pensó en adoptar la solución de la métrica cuantitativa. En la dedicatoria al príncipe de Salerno, después de haber expresado su gran admiración por el exámetro, por lo que se refiere a sus poesías afirma: «Non negherò il verso essere endechasillabo, e

46. «Al Principe di Salerno suo signore», en *Libro primo e secondo degli amori* (1534), p. 2r.

47. Ivi, p. 2v.

48. Ivi, p. 3r. Tasso recogió el mismo concepto en una carta a Girolamo della Rovere, fechada el 26 de octubre de 1553, donde leemos: «lo cammino, Sig.mio, alcuna volta per questi sentieri della poesia, dall'orme de' Greci, e da' Latini scrittori segnati, i quali, al mio giudicio, mi paiono più belli e più vaghi di quelli per li quali agli antichi Toscani è piaciuto di camminare; giudicando (se non m'inganno) questa poesia più dilettevole, e più piena di spirito e di vivacità, che la loro, ancor che dubiti che non debbia piacere a chi delle buone composizioni greche e latine non avrà perfetta cognizione; per dar a dividedere ad alcuni che hanno opinione che questa nostra lingua non sia capace di tutte quelle vaghezze poetiche delle quale è capace la greca e la latina». cf. *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, Padova, Giuseppe Comino, 1733 (carta n. 38, vol. II, pp. 124-6).

non exámetro»⁴⁹. Y de manera todavía más explícita, en una carta a Girolamo della Rovere del 26 de octubre de 1553, Tasso precisa que él ha escrito «odi alla oraziana, non quanto ai numeri del verso, perché questa nostra lingua non lo sopporta, ma quanto alle altre parti dell'artificio»⁵⁰.

De todos modos, los exordios de la experimentación se revelaron bastante tímidos. Las dos odas *All'Aurora* y *A Pan*, las primeras que compuso⁵¹, presentan una estrofa que, con diez y nueve versos, respectivamente, no se aparta mucho de la estancia de la canción. Pero a partir de la oda *A Diana*, donde los versos de cada estrofa se reducen a siete, Tasso cumple un paso más en dirección de la estrofa que se revelará típica del género. En efecto, en las restantes nueve odas de la edición de 1534, Tasso usa la estrofa pentástica de endecasílabos y heptasílabos, con un número de estrofas por cada oda que oscila notablemente de un mínimo de seis en «Che pro mi vien, ch'io t'habbia o bella Diva» a un máximo de veintiuna en «O pastori felici».

Por lo que atañe a la rima, ya tuve la ocasión de aludir a la postura que sobre ella asumieron algunos poetas del siglo XVI, los cuales contestaron el uso de la rima a través de su eliminación (el endecasílabo suelto), o bien a través de la recuperación de su función estructural. A esta segunda solución estuvo más cerca Tasso, cuyo interés por el problema no debió ser débil, ya que sobre él se entretuvo no poco en la dedicatoria al príncipe de Salerno. En este texto, a propósito de la rima en las odas, Tasso escribe que las «voci in picciola stanza rinchiuse, subitamente a guisa d'Echo, una et due volte vanno iterando il suono proposto»⁵². Es lo que ocurre, en especial, en las seis odas que presentan el esquema abAbB, con variantes en el número y en el orden de los endecasílabos y heptasílabos. Pero en tres odas la solución es otra. Ahora bien, si queremos entender el sentido de esta nueva solución es preciso que volvamos a la dedicatoria al príncipe de Salerno, donde Tasso desarrolla un largo discurso en el que se

49. *Libro primo e secondo degli amori* (1534), p. 4v.

50. *Delle lettere di M. Bernardo Tasso* cit., II, p. 125.

51. Sobre la fecha de estas dos odas, véase F. Pintor, *Delle Liriche di Bernardo Tasso*, en «Annali della Reale Scuola Superiore di Pisa», XIV (1900), p. 168 n.1.

52. «Al Prencipe di Salerno suo signore», en *Libro primo e secondo degli amori* cit., p. 4r.

propone conservar la rima, aun limitando su mero efecto fónico. En un determinado momento, Tasso se pregunta:

perché non così a' volgari può esser lecito asconder alcuna volta ne' versi loro la rima, et quella tra le altre parole mischiare, in maniera che prima ella ci trapassi l'orecchie c'huom s'accorga di doverla incontrare⁵³.

Como ha notado muy bien Martelli, Tasso intenta «escogitar nuove testure, in cui la rima fosse sí conservata, ma non tanto da generare, se troppo avvertibile, un qualche insopportabile fastidio [...] L'intento, insomma [...] era quello di nascondere la rima conservandola»⁵⁴. Tasso experimentó la 'nuova testura' en tres odas de las doce contenidas en la edición de 1534⁵⁵. En cada estrofa de las odas en cuestión un verso queda sin enlace, aunque rime con el primero y con el tercero de la estrofa siguiente; además, en la última estrofa, este segundo verso se hace rimar con el primer (y tercer) verso de la oda, asegurando así una estructura circular en todo el poema. Recorro de nuevo al estudio de Martelli para subrayar que

sia l'incatenamento di una strofe all'altra, sia la *redditio* che fa tornare su se stessa l'intera ode, sono fatti che, pur ottenuti attraverso la disposizione delle rime, non riguardano più l'orecchio, ma solo la struttura dell'opera⁵⁶.

Las novedades no se limitan únicamente a la estructura de la estrofa y de la rima, sino que conciernen también a las relaciones entre métrica y sintaxis. A este propósito, en la citada carta a Girolamo della Rovere, Tasso observaba:

io passo talora con la clausola lunga di una stanza nell'altra, talora la faccio breve come meglio mi pare⁵⁷.

Estas declaraciones han sido comprobadas por Fortunato Pinor, quien –en su estudio– observó como «l'effetto confermasse il

53. Ivi, p. 4v.

54. Martelli, *Le forme poetiche italiane*, cit., p. 575.

55. Se trata de las tres odas siguientes: «Cada dal puro cielo», «Non sempre il cielo irato», «Che pro mi vien, ch'io t'habbia o bella Diva».

56. Martelli, *Le forme poetiche italiane*, cit., p. 577.

57. *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, cit., vol. II, p. 125.

proposito, a volte con poco di misura, prolungandosi un sol periodo, non senza stento, per tre intere strofe»⁵⁸. En cambio, si considerásemos sólo las odas del 34 nos daríamos cuenta de que los enlaces sintácticos entre estrofas son completamente inexistentes en las tres odas con estrofa larga, como era fácil prever, mientras que aparecen con una cierta frecuencia en las nueve odas con estrofa pentástica. Por lo que a éstas últimas se refiere, no serán inútiles dos precisiones. En primer lugar, los enlaces en cuestión, al menos los sintácticamente fuertes, no son muy frecuentes, puesto que no sobrepasan el número de uno o dos casos por cada poema. En segundo lugar, la extensión de dichos enlaces es de corto radio: resultan raros los casos en que el enlace logra abarcar más de dos estrofas. Tampoco cambian las cosas en las tres odas que Tasso publicó en 1537. Al revés, la excepción más evidente a lo que hemos observado se encuentra en la edición del 34, y está constituida por la oda «O pastori felici», donde hay al menos cinco casos de enlace, todos sintácticamente fuertes, con dos de ellos que además se extienden a lo largo de tres estrofas. Por lo que se refiere a la métrica, podemos concluir afirmando que después de los primeros intentos, bastante tímidos, Tasso optó por la estrofa pentástica de endecasílabos y heptasílabos, cuya brevedad fue –por así decir– compensada por medio de los enlaces sintácticos entre las estrofas y, a veces, a través de la recuperación de la función estructural de la rima.

Sin embargo, la relación con los clásicos, y en especial con Horacio, hay que medirla en el nivel poético más que en el estrictamente métrico. Nos lo atestigua el mismo Tasso quien, a finales de un treintañal proceso de elaboración, en la nueva dedicatoria al duque di Savoia, Emanuele Filiberto, precisa que él ha escrito las odas «ad imitazione de' buoni poeti greci e latini; non quanto al verso, il quale in questa nostra italiana favella è impossibile d'imitare, ma nell'invenzione, nell'ordine, e nelle figure di parlare»⁵⁹. Y sobre estos tres aspectos no son pocas, en efecto, las indicaciones teóricas que podemos entresacar de las distintas dedicatorias que Tasso insertó en las posteriores ediciones de los *Amori*, así como de algunas cartas que escribió a los

58. Pintor, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, cit., p. 171.

59. «Al duca di Savoia» (Venezia, 11 gennaio 1560), en Tasso, *Rime*, ed. Serassi, vol. II, p. LXVII.

amigos. Tanto en unas como en otras encontramos precisas posturas acerca de las siguientes cuestiones: el precepto de la variedad de la materia poética, la referencia al material mitológico, el uso de comparaciones prolongadas, la presencia o menos del proemio, el recurso a las digresiones y a su relación con el tema principal. Del conjunto de estas reflexiones no es difícil deducir que una de las mayores preocupaciones del poeta fue la que atañía a la textura de la oda, o –mejor dicho– a lo que podríamos llamar su diseño estructural; y ello desde los albores de la experimentación del nuevo género. En efecto, en la dedicatoria a Ginevra Malatesta, después de haber aludido a la libertad de los poetas clásicos sobre la posibilidad de iniciar o no el poema con el «proemio», Tasso se entretiene sobre el asunto más general de las «digresiones», cuyo propósito escribe:

...secondo l'ampia licentia poetica, [i poeti classici] entravano in qualunque materia, et vagando n'uscivano in favole, o'n qualunque altra digressione a lor voglia; et ancho spesse volte senza ritornar in essa, fornivano quel che non hanno havuto ardir di far i Provenzali, et Toschi, et gli altri, che lor stile seguirono, li quali a pena toccano pur le favole con una parola, o con un solo verso⁶⁰.

Veinte años más tarde, volvemos a encontrar la misma preocupación en la carta a Girolamo della Rovere; al igual que en otra carta, no muy anterior, dirigiéndose a Vincenzo Laurio, a quien había enviado una oda suya, Tasso escribe un interesante pasaje sobre lo que él mismo llama «la natura e l'artificio dell'ode»:

il lirico [classico], –afirma– cominciata la materia principale che s'ha proposta di trattare, e uscendo poi con la digressione, alle volte ritorna nella materia principiata, alle volte finisce il suo poema nella digressione; il che si vede in Pindaro, e in Orazio in moltissimi lochi. Questo ho voluto ricordarvi, perché mostrandola a persone di minore giudizio, che voi non sete, non si pensino ch'io mi sia dimenticata la strada da tornare a casa⁶¹.

60. «Alla Signora Ginevra Malatesta», in *Libro primo de gli amori* (1531), cit., p. 8r.

61. La carta a Laurio es del 6 de septiembre de 1553, véase *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, cit., vol. II, p. 123.

En sus declaraciones teóricas, Tasso parece interesado más que nada a una mayor «libertà nell'intessitura» –en palabras de Pintor⁶², a través de la concesión de mayor o menor espacio y de la integración de las partes que él mismo llamaba «proemio», «materia principale», «digressione». En la práctica poética, tal como tiene lugar en las odas del 34, Tasso muestra una clara predilección por la presencia del proemio, aunque resulte muy convencional, y siempre que sea breve: de hecho, nunca sobrepasa las dos estrofas, y a menudo es constituido sólo por la primera. Más complejo es, en cambio, el problema de la relación entre «materia principal» y «digresión». Entre las odas exclusivamente mitológicas, como las dedicadas *A Diana* y *A Pan*, y aquellas otras que consisten únicamente en la celebración de personajes contemporáneos (*Per li tre abbati Cornelli*, *Per il marchese del Guasto*), hay un tercer grupo de odas que se caracteriza por la presencia de ambos planos, que se enlazan entre sí según varias modalidades. En dos odas, por ejemplo, la descripción celebrativa de la Aurora y de Venus ocupa la mayor parte del poema, y esto hace que las ocasiones que han generado las odas resulten aludidas muy brevemente en la última estrofa. Pero incluso en aquellos casos, en que la integración de los planos logra un equilibrio mayor, la disparidad es evidente; más concretamente, en las odas dedicadas *A Apolo* y *Al Sol*, la celebración de las dos divinidades sigue disfrutando un espacio excesivo comparado con el que reciben las breves alusiones a los temas que han originado los dos poemas: el de la enfermedad del príncipe de Salerno y el de la del duque de Mantua, respectivamente. En resumen, en las odas de Tasso hay un problema que concierne la arquitectura del poema, para el que su autor aún no ha encontrado una correcta solución, quizá porque está todavía demasiado absorbido por las novedades de la experimentación. Y, sin embargo, esto no le ocurrió a Garcilaso en la única oda que compuso.

Por tanto, es a la oda española que debemos dirigir ahora nuestra atención, y para ello nada nos obliga a dejar Nápoles y el ambiente de Bernardo Tasso, ya que fue en la ciudad partenopea donde Garcilaso compuso la *Ode ad florem Gnidi*, de regreso de aquella jornada tunecina, a la que no sólo había participado en compañía de su amigo Tasso, sino que «es sumamente probable –como conjetura Rivers– que

62. Pintor, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, cit., p. 167.

llevara entonces consigo su propio ejemplar del libro» de los *Amori*⁶³, que el italiano había publicado recientemente. A distancia de poco más de un lustro, coincidiendo más o menos con el final del período que hemos considerado, al otro lado del Mediterráneo se verificaba un acontecimiento de importancia trascendental para la poesía española: el editor barcelonés Amorós publicaba, en un tomo único, las obras poéticas de Boscán y Garcilaso. El mismo Rivers, ha insistido razonablemente en el hecho de que los cuatro libros de que constaba la edición, contenían el nuevo sistema de los géneros poéticos –que lograrían imponer más tarde– y donde, al lado de la poesía en metro castellana, tomaban sitio los nuevos géneros petrarquistas (sonetos y canciones) y, sobretodo, los géneros poéticos neoclásicos⁶⁴. Entre estos últimos, la oda estaba presente tan sólo con el poema que Garcilaso había escrito unos años antes, a cuyo título en latín el autor había confiado, entre otras cosas, el hito de la tradición poética que él se proponía imitar y emular. Quisiera, por lo tanto, concluir estas notas con algunas breves observaciones sobre la oda garcilasiana, considerándola exclusivamente en el trasfondo en que surgió, es decir, bajo el signo de la teoría y de la práctica poética que su amigo Tasso había consignado a la edición de los *Amori* de 1534. En otras palabras, quisiera poder continuar, en la medida de mis posibilidades, el discurso que Dámaso Alonso había empezado admirablemente en su breve ensayo *Sobre los orígenes de la lira*. En él, el maestro de los estudios hispánicos, refiriéndose a la relación de Garcilaso con la recopilación de Tasso del 34, escribía:

interesa no sólo, en concreto, la adopción de la «lira», sino todo el campo de donde elegía esta forma, y todo lo que de preocupaciones estéticas adivinamos tierra vegetal de este campo⁶⁵.

63. E. L. Rivers, *Nota sobre Bernardo Tasso y el manifiesto de Boscán*, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, pp. 601-05. Cito de la p. 602.

64. E. L. Rivers, *El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso*, en V. García de la Concha (ed.), *Actas de la IV Academia literaria renacentista. Garcilaso*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. 49-60.

65. El breve estudio de D. Alonso, *Sobre los orígenes de la lira*, publicado como apéndice en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, se encuentra ahora recopilado en *Obras completas*, vol. IX, «Poesía española» y otros estudios, Madrid, Gredos, 1989, pp. 508-13. Cito de la p. 510.

Nada podría añadir a las conclusiones de Dámaso Alonso sobre la elección métrica que Garcilaso hizo entre las variantes de estrofa pentástica que las odas de Tasso le proporcionaban; elección que recayó –como se sabe– sobre la que el italiano había usado sólo una vez, y precisamente en «O pastori felici». Sin embargo, las «preocupaciones estéticas», pertinentemente evocadas por el maestro, no siempre coinciden del todo con las métricas; y es ello, creo, lo que hace posible continuar el discurso.

Ya hemos visto como las reflexiones teóricas de Tasso ponían una serie de problemas en relación a lo que hemos llamado el diseño estructural de la oda, y como su práctica poética constituía una respuesta –en realidad, no siempre acertada– a tales problemas. Tomando como punto de partida el resultado métrico alcanzado por el amigo poeta, Garcilaso dio su personal solución al problema del diseño estructural; y lo hizo según su genio dictaba, es decir, recorriendo la tradición poética que se dejaba adivinar detrás de las experimentaciones neoclásicas de Tasso. En otras palabras, la solución del problema del diseño estructural no puede ser juzgada independientemente de la de las fuentes que manejó.

Entre las doce odas que Tasso había incluido en la edición de 1534, Garcilaso pudo leer dos dedicadas a Venus, una de las cuales –«Che pro mi vien ch'io t'habbia, o bella Diva»– era una invocación a la diosa para que venciese las resistencias de la «vezzosa Terilla» que, teniendo «armato il cor di mattutino gelo», despreciaba el «dolce fuoco» de la diosa, así como el «desir...ardente» del amante-poeta. Aunque dicho esquema era totalmente horaciano, Tasso se había inspirado en este caso, más que en las odas del venusino, en una oda latina de Andrea Navagero, en la que el poeta y humanista veneciano se dirigía, a su vez, «Ad Venerem, ut pertinacem Lalagem molliat»⁶⁶. En cambio, Navagero, sí que se había inspirado directamente en Horacio, y más concretamente en la oda donde el amante infeliz de la «arrogante Cloe», que en el pasado había sido afortunado amante y soldado honorado:

Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria

66. A. Navagero, *Opera omnia*, Venecia, 1754, pp. 192-93.

se dirige ahora a Venus marina para que azote, almenos por una vez, a la desdeñosa mujer:

.....sublimi flagello
tange Chloen seme arrogantem (III.26).

Garcilaso lee la oda de Tasso, conoce con toda probabilidad la de Navagero, y a través de estos dos textos –el del amigo y el del viejo maestro– termina llegando a la oda de Horacio, con quien por supuesto no le falta familiaridad. Y fue en virtud de esa familiaridad que la memoria poética de Garcilaso no pudo evitar establecer ciertos nexos con otros poemas del venusino: la oda a Venus le llevó, por un lado, a aquella a Lidia (I, 8) que ha sido notada como fuente por todos los comentaristas desde el Brocense hasta Dunn⁶⁷; y por el otro, a la oda a Mercurio (III-11), que ha sido señalada, sólo recientemente, gracias al acierto de Lázaro Carreter, en un ensayo que resulta imprescindible para la lectura de la oda de Garcilaso⁶⁸. La diosa de amor y la mujer desamorada, entidades separadas en la oda a Venus, resultan condensadas en la figura única de Violante, del mismo modo que en Mario percibimos el reflejo del protagonista masculino de la misma oda, o sea, de aquel que como amante ya no se considera «puellis... idoneus», y que como soldado vive un presente «sine gloria». La oda a Lidia, con su directa invocación a la mujer, da pie a la parte central del poema de Garcilaso, con la única diferencia que el reproche a la mujer cambia de signo: el exceso de amor que ha reducido a malas condiciones a Sibari, el amante de Lidia, se ve substituido por la «aspereza» de Violante, cuyo efecto sobre Mario, sin embargo, no resulta menos catastrófico. Finalmente, hay que considerar la oda a Mercurio, en la que –como ha notado muy bien Lázaro Carreter– «Horacio, construye el motivo temático de ‘exhorto dirigido a una mujer para que ame’, y lo combina, por vez primera, con un persuasivo ejemplo mitológico»⁶⁹. En efecto, esta oda de Horacio se compone de dos partes, ya que falta en ella el discurso a la mujer: hay, pues, una primera parte constituida por la invocación a la divinidad para que conceda al

67. Véase P. N. Dunn, *La oda de Garcilaso «A la flor de Gnido»* (1965), ahora en E. L. Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1981, pp. 127-62.

68. F. Lázaro Carreter, *La «Ode ad florem Gnidi» de Garcilaso de la Vega*, en *Actas de la IV Academia literaria renacentista*, cit., pp. 109-26.

69. Ivi, p. 114.

poeta-amante los «modos Lyde quibus obstinatas/ applicet aures», a la vez que la segunda parte es el relato mitológico de las hijas de Danaos. En la oda de Garcilaso, estas dos partes se reflejan, respectivamente, en el inicio que contiene la referencia a la «lira», y al poder y a la materia de ella, y en el final que expone el mito di Anajárete, con igual valor suasorio. Prescindo, naturalmente, de las otras fuentes, así como de la concreta adaptación de que fueron objeto en el texto de Garcilaso, porque lo que me interesa ahora es su diseño estructural. Tomando prestada la terminología de Tasso, podríamos decir que la oda de Garcilaso adquiere la siguiente configuración: un «proemio» con la referencia canónica al propio canto introduce la «materia principal», es decir el exhorto a la mujer, de donde arranca la «digresión», que consiste en el ejemplo mitológico, para terminar, finalmente, con la vuelta a la «materia principal» de las últimas estrofas. Al riguroso entramado del diseño contribuye en buena medida la perfecta geometría de proporciones de cada una de las partes. En efecto, el proemio, que está constituido por seis estrofas, se divide en su interior en tres grupos de dos estrofas cada uno, según la pauta dada por las sub unidades sintácticas: prótesis, apódosis negativa y adversativa; la materia principal se extiende a lo largo de las siete estrofas, a las que les corresponde un número igual de estrofas en la digresión; el poema se clausura con la vuelta al tema principal, que ocupa dos estrofas, como las subunidades del proemio. El «precioso juguete» –según la acertada definición de Menéndez Pelayo⁷⁰ se revela, entre otras cosas, una respuesta a los problemas de composición que Tasso, en los mismos años, había sido el primero en plantear y en intentar resolver. Las breves observaciones que preceden muestran como el confluir de los distintos textos horacianos en la oda de Garcilaso se traduce en un preciso diseño estructural que a decir verdad, no aparece en ninguna de las fuentes horacianas utilizadas por el poeta español, y aún menos en las odas de Tasso que Garcilaso llegó a conocer. Respecto a los intentos casi contemporáneos de Tasso, con su excesivo recurso al material mitológico y sus defectos de redacción: «abuso forse» –escribió Pintor con perspicacia a propósito del artificio de la digresión– «non soltanto con terminare nella similitudine, ma con prendere spesso di qui le mosse, non concedendo talor neppur luogo adeguato al soggetto

70. M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885, 2ª ed., vol. II, pp. 13-15.

proprio della poesia»⁷¹; por lo que se refiere a los intentos no siempre felices de Tasso –decía– la oda de Garcilaso se caracteriza por el rigor con que su autor supo seleccionar e integrar en un único diseño las varias partes que componen la oda a la manera horaciana, y añadiría por último, por la sabiduría con que supo compaginar el clasicismo del género con el íntimo petrarquismo que, a pesar de las apariencias, puede rastrearse en todo el texto⁷². Pero ello nos llevaría demasiado lejos, y me obligaría a abusar, todavía más de lo que he hecho, de su amable atención.

71. Pintor, *Delle Liriche di Bernardo Tasso*, cit., p. 167.

72. Una muestra de ello puede verse en las sutiles observaciones de F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, en *Actas del Coloquio Interdisciplinar «Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés» (Bolonía, abril de 1976)*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, 1979, pp. 115-30, en esp. las pp. 128-9. Para una diferente interpretación de la estrofa sexta, véase E. M. Wilson, *La estrofa sexta de la canción «A la flor de Gnido»* (1952), ahora en Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso* cit., pp. 121-6, y W. M. Whitby, *Transformed into What?: Garcilaso's Ode ad Florem Gnidi*, en «*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*», XI (1986), pp. 131-43. Sobre la oda de Garcilaso, en general, además de los estudios hasta ahora citados, véanse: Lapesa, *La trayectoria poética* cit., pp. 146-7; A. J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1988, pp. 67-9; K. Reichenberger, *Garcilaso Ode ad florem Gnidi*, en *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern/München, Francke Verlag, 1973, pp. 511-27; y, por último, S. Pérez Abadín, *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1992, pp. 168-230 [la tesis ha sido publicada, ahora, con el mismo título por la Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 65-94].

LA ÉGLOGA EN NÁPOLES ENTRE SANNAZARO Y GARCILASO

«La égloga II, escrita al año o año y medio de su residencia en Nápoles...»: con estas palabras, en las que el estreno de un género se halla vinculado al nombre de una ciudad, comienza el primero de los nueve parágrafos que el libro clásico de Rafael Lapesa dedica a la obra aludida¹. Desde luego, la conjunción –del género y de la ciudad– no puede considerarse casual, y ello no sólo por las obvias razones inherentes a las vicisitudes biográficas del toledano, sino también –y sobre todo– por motivos inseparables de la cultura literaria que se había ido formando en la capital aragonesa primero, y virreinal después, en las décadas que precedieron la llegada de Garcilaso a ella. Carlo Vecce, estudioso de la literatura humanística latina, y particularmente de Sannazaro, resume del siguiente modo el largo proceso a través del cual se había desarrollado el género pastoril y cuyo resultado acabó por imponerse –en los primeros años del siglo XVI– desde Nápoles al resto de Italia y Europa:

Il codice bucolico napoletano [...] nelle forme in cui si era storicamente determinato, tra la fine degli anni 70 e i primi anni 90, alla corte degli Aragonesi di Napoli, assumeva [con la *Arcadia* de Sannazaro] una

1. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ahora recogido en Id., *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 96-116. Cito de p. 96

posizione dominante in Italia ed Europa, perdendo via via i connotati residui di cronaca contemporanea in veste pastorale².

Se trata de una afirmación que merece ser brevemente ilustrada. Volvamos, por un momento, a la cita de Lapesa, en la que indirectamente se nos sugiere la fecha de composición de la Égloga II. Dado que Garcilaso llega a Nápoles entre el verano y el otoño del 32, resulta que, según la hipótesis del maestro español, la égloga en cuestión debió componerse entre la segunda mitad del 33 y los primeros meses del año siguiente. En ese período, la égloga en Nápoles contaba ya con una larga historia cuyos inicios podríamos situar en abril de 1468, cuando el senés Jacopo Fiorino de Boninsegni envió sus cuatro églogas, recién compuestas, a Alfonso, duque de Calabria y primogénito del rey Ferrante de Nápoles³. Pocos años más tarde, a principios de los años 70, un grupo de poetas napolitanos debutaba en el género, nuevo para ellos, contribuyendo así, con sus propias obras, a engendrar la «epidemia bucólica» que se extendió a lo largo de las últimas décadas del siglo XV tanto en las cortes septentrionales como en las del sur de la península. Huelga decir que en sus églogas resultaba muy activa la lección senés y florentina, a partir de la cual, en las décadas precedentes, se había ido forjando el código bucólico cuatrocentista⁴. Por lo demás, en Nápoles, más que en otros

2. C. Vecce, *L'égloga Melisaeus di Giano Anisio tra Pontano e Sannazaro* en S. Carrai (ed.), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padua, Antenore, 1998, pp. 213-234. Cito de p. 213.

3. Sobre las relaciones políticas y culturales entre las ciudades de Siena y Nápoles y, especialmente sobre la influencia senesa como factor que favoreció la introducción del género bucólico entre los literatos de la ciudad partenopea, véanse: E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milán, Vallardi, [1909], pp. 170-180, 187, 202, donde leemos: «Pare che ai Senesi spetti il diritto di privativa nell'introdurre il bucolismo in Napoli»; M. Corti, *Le tre redazioni della «Pastorale» di P. J. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'«Arcadia»*, en «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI (1954), pp. 305-351, en esp. pp. 316, 340, 345; C. Dionisotti, *Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori*, en «Italia Medievale e Umanistica», VI (1963), pp. 137-176, en esp. pp. 173-176. Sobre Siena y su producción bucólica, en particular, sobre el episodio del envío de las cuatro églogas de Boninsegni a Alfonso, véase S. Fornasiero, *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, en Carrai (ed.), *La poesia pastorale* cit., pp. 57-72, en esp. p. 58.

4. El proceso resulta así sintetizado por Corti: «In Italia, a parte il filone dell'égloga allegorica trecentesca e del romanzo allegorico-didattico (*Ameto*), e qualche sporadico esempio di égloga della prima metà del Quattrocento (Giusto de' Conti, L. B. Alberti), in realtà solo a partire dal decennio 1960-70 [...] l'indirizzo bucolico assume la fisionomia di una corrente letteraria che da Siena e da Firenze si diffonderà nei centri

lugares, no habían faltado tempranas ocasiones de contacto con este tipo de producciones gracias, sobre todo, a las intensas relaciones que la corte aragonesa mantuvo con la ciudad de Siena, lo cual explica el mencionado envío de Boninsegni al duque de Calabria; pero gracias también a la amistad entre algunos literatos, como la que unió en su juventud al senés Filenio Gallo, autor de un par de églogas, con dos protagonistas del desarrollo del género en Nápoles, De Jennaro y Perleoni⁵. Bien pronto, por otra parte, la publicación de un volumen, recién salido en febrero de 1482, contribuyó tajantemente a consolidar el canon de la nueva poesía pastoril en vulgar, permitiendo al mismo tiempo su amplia circulación en toda la península. Me refiero, naturalmente, a la edición florentina de Miscomini, en la que se hallaba

culturali del Nord e del Sud, sino a trasformarsi, come testimonia la tradizione manoscritta, in una sorta di epidemia bucolica», en *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro* (1968), recogido en *Metodi e fantasmi*, Milán, Feltrinelli, 1977, pp. 283-304; Cito de p. 287. En efecto, este cuadro resulta parcialmente modificado por los estudios e investigaciones de los últimos años, gracias a los cuales la producción dell'«inventore del genere in volgare», el senés Francesco Arzocchi, debe anticiparse a las primeras décadas del siglo XV, terminando así por coincidir, cronológicamente, con las piezas bucólicas de Giusto y de Alberti; así como algunos episodios que se remontan a un periodo anterior a los años 60 testimonian que las cuatro églogas de Arzocchi gozaron de una relativa circulación manuscrita e incluso de imitación, por lo cual véanse al menos: S. Fornasiero, *Introduzione a Francesco Arzocchi, Egloghe*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995, pp. LV-LXXVIII; F. Brambilla Ageno, *La prima ecloga di Francesco Arsochi e un' imitazione di Giovan Francesco Suardi*, en «Giornale storico della letteratura italiana», XCIII (1976), pp. 523-548. Por lo que a Nápoles se refiere, la moda bucólica fue introducida por el patricio romano, Giugliano Perleoni, quien, en 1474, se refugió en la capital aragonesa, donde compuso dos églogas de tema político-encomiástico, véase E. Saccone, *L'Arcadia: storia e delineamento di una struttura*, en «Modern Language Notes», LXXXIV (1969), en esp. pp. 91-95, donde se encuentra el texto de la égloga para Galeazzo Maria Visconti, G. Angiolillo, *La «Satyra morale e prophetica» di Giuliano Perleoni (Rustico Romano)*, en «Misure critiche», V (1972); por el noble napolitano, Francesco Galeota, autor de dos composiciones pastorales, la *Strussula in laude del Duca di Calabria* y la *Cansone in struscio a modo d'egrogha*, véase M. Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padua, Antenore, 1979, pp. 360-361; G. Parenti, «Antonio Carazolo desamato». *Aspetti della poesia volgare aragonesa nel ms. Riccardiano 2752*, en «Studi di filologia italiana», XXXVII (1979) p. 178n; y, sobre todo, por el poeta-funcionario napolitano, Pietro Jacopo De Jennaro, véase E. Percopo, *La prima imitazione dell'Arcadia*, Nápoles, Pierrò, 1894 y el estudio citado de Corti, *Le tre redazioni della «Pastorale» di P. J. De Jennaro*.

5. Sobre las relaciones entre los tres literatos, véanse los trabajos de M. Corti, *Le tre redazioni*, cit., p. 316, y *Per un fantasma di meno*, en *Metodi e fantasmi* cit., pp. 327-367, en esp. pp. 355-357. Para los textos de las dos églogas de Filenio, *Lilia y Safira*, véase *Rime di Filenio Gallo*, ed. M. A. Grignani, Florencia, Olschki, 1973, pp. 69-85 y pp. 192-217, respectivamente.

recogida –básicamente– toda la producción de la «vanguardia bucólica cuatrocentista». El incunable, en efecto, se abrió con la traducción de las *Bucólicas* virgilianas a cargo de un académico de los *buccoici*, Bernardo Pulci; proseguía con cuatro églogas del senés Francesco Arzocchi, considerado el «inventor del género en vulgar», y terminaba con la producción del florentino Benivieni y con la de otro senés, Boninsegni, cuyas églogas –como ya hemos visto– circulaban en Nápoles casi tres lustros antes de que viese la luz la impresión de Miscomini⁶.

¿Con qué rasgos se presentaba, pues, el canon de la nueva poesía pastoril en vulgar a los lectores de la recopilación florentina? Métrica-mente, las églogas allí reunidas oscilaban entre la solución polimétrica, cultivada en la fase más arcaica –para entendernos, la de Arzocchi–, y la adopción del terceto a menudo esdrújulo y generalmente *frotolato*, que predominaba netamente en la producción más reciente de un Benivieni⁷. Los trazos del estilo estaban orientados por un evidente plurilingüismo, en virtud del cual coexistían –a la par– «moduli pseudorustici e aulici, toni drammatici e sentenziosi»⁸. Por último, en cuanto a los contenidos, el «velamen pastoril» triunfaba. Gracias a él, el escritor

6. Sobre las *Bucoliche elegantissimamente composte* (Florencia, Miscomini, 1482), en general, véase F. Battera, *L'edizione Miscomini (1482) delle Bucoliche elegantissimamente composte*, en «Studi e problemi di critica testuale», XL (1990), pp. 149-185. Más en particular, sobre la traducción de Pulci, Susanna Villari, *Una bucolica «elegantissimamente composta»: il volgarizzamento delle egloghe virgiliane di Bernardo Pulci*”, en V. Fera y G. Ferraú (eds.), *Filologia Umanistica. Per Gianvito Resta*, Padua, Antenore, 1997, vol. III, pp. 1873-1937; para Arzocchi, véase la citada edición de Fornasiero (*supra*, n. 4); sobre las églogas de Boninsegni, véase Fornasiero, *Presenze (e assenze)* cit., pp. 58-62; sobre Benivieni, véase F. Battera, *Le egloghe di Girolamo Benivieni* en «Interpres», X (1990), pp. 133-223.

7. «L'idea che gli sdruciolli in rima siano connotatori non equivoci del territorio formale della poesia bucolica» (Fornasiero, *Presenze (e assenze)* cit., p. 69), se irá afirmando a partir de las inserciones bucólicas en el *Driadeo* y en las *Pistole* de Luca Pulci (Fornasiero, *Introduzione* a Arzocchi, *Egloghe* cit., pp. XXVIII-XXXIII; una síntesis sobre las relaciones de los hermanos Pulci con la poesía bucólica, se halla en S. Carrai, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, en Marco Santagata y Stefano Carrai (eds.), *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milán, Franco Angeli, 1993, pp. 104-106). Un precedente en la especialización de los esdrújulos para la égloga, está constituido por 'la continuación' de Giovan Francesco Suardi (véase Brambilla Ageno, *La prima ecloga* cit.). Para los aspectos formales, y la métrica sobre todo, de la égloga cuatrocentista, es imprescindible el estudio de D. De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, en «Metrica», II (1981), pp. 61-80.

8. Cf. M. Corti, *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro* (1968), recogido en *Metodi e fantasmi*, cit., pp. 307-323; Cito de p. 310. Sobre la cuestión, véase también Carrara, *La poesia pastorale*, cit., pp. 170 y sigs.

lograba disfrazar sistemáticamente personajes y acontecimientos de la vida ciudadana en situaciones pastoriles. Un breve pasaje, que saco de un noto estudio de Maria Corti sobre el tema, ilustra el artificio con sintética sabiduría e irónica pericia:

Vi è –escribe Corti– un fitto conversare per l'Italia, divenuta un gran club bucolico, di vicende letterarie e politiche, di speranze, delusioni, vi è un continuo ammiccare dietro i simboli pastorali, a volte segreto e oscuro per noi, chiaro per i contemporanei⁹.

Esbozados apenas, estos eran los rasgos fundamentales con los que se presentaba el modelo de la égloga cuatrocentista; un modelo al que se mantuvieron sustancialmente fieles los poetas napolitanos en el momento de proseguir en el camino emprendido por sus predecesores toscanos. Pero el más joven de ellos, un alumno de Lucio Grasso y de Giuniano Maio que pronto se convirtió en el mayor discípulo de Pontano, es decir, Jacopo Sannazaro, estaba destinado a revolucionar el género pastoril, renovando la forma y los temas y ofreciendo así –con la *Arcadia*– el nuevo modelo bucólico con el cual se medirían diversas generaciones de poetas quinientistas, italianos y europeos. Sin embargo, la *Arcadia*, lejos de ser concebida de manera unitaria, fue el resultado de un lento y difícil proceso de elaboración que se desarrolló en el arco de, por lo menos, una quincena de años y que conoció tres redacciones distintas. Cuando en los «principi de la sua adolescenzia», con veinte años o poco más, el joven Jacopo cedió a la boga de la bucólica¹⁰, lo hizo siguiendo las huellas de los literatos napolitanos

9. Corti, *Il codice bucolico*, cit., p. 288. Sobre la bucólica alegórico-política en época sobre todo medieval, es útil el panorama de H. Cooper, *Pastoral. Medieval into Renaissance*, Ipswich-Totowa, D. S. Brewer-Rowman&Littlefield, 1977.

10. La expresión reproducida arriba se lee en la prosa VII, 32, en ocasión de la respuesta de Carino a Sincero: «E sí come insino qui i principî de la tua adolescenzia hai tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi...» (J. Sannazaro, *Arcadia*, ed. F. Erspamer, Milán, Mursia, 1990, p. 124). Volvemos a hallarla en la carta dedicatoria de Pietro Summonte «Al Rev. III. Signor Cardinale di Aragona»: «essendo ella [l'opera] stata composta son già molti anni e ne la prima adolescenzia del poeta» (ed. cit., p. 50). Sobre la expresión, véanse las precisiones de G. Villani, *Arcadia*, en *Letteratura italiana. Le opere I. Dalle origini al Cinquecento*, Turín, Einaudi, 1992, pp. 869-887, en esp. pp. 870-871. Habiendo nacido en 1457 (cf. M. Corti, *Ma quando è nato Jacopo Sannazaro?*, en *Collected essays on Italian language & literature presented to Kathleen Speight*, G. Aquilecchia, S. N. Cristea, S. Ralphs (eds.), Manchester, Univ. Press Barnes & Noble Inc., 1971, pp. 45-53), Sannazaro debió componer sus primeras églogas sueltas entre finales de los años setenta

más en edad que él¹¹, o sea, componiendo algunas églogas sueltas donde, sin embargo, al lector atento no se le escapaba el amalgama de la lección de los bucólicos seneses con una más acentuada presencia petrarquista, del Petrarca del *Canzoniere*. El sendero que allí había sido apenas trazado, poco después fue recorrido con mayor determinación con el paso de la composición suelta e independiente a la opción por el libro estructurado, durante la primera mitad de los años ochenta, cuando nace el *Libro pastorale nominato Arcadio*, que constituye la primera redacción del prosím metro, formado por diez unidades (prosa más égloga), introducidas por un prólogo¹². Escritor siempre insatisfecho de los compromisos, y por ello amante de volver a la página escrita para rechazar o consolidar algunas elecciones, Sannazaro –probablemente entre el 91 y el 96¹³– puso de nuevo manos a la obra,

y principios de la década siguiente; para la colocación cronológica más precoz parece inclinarse G. Velli: «il Sannazaro ha esordito su terreno bucolico molto presto, sui vent'anni, e con pezzi poetici isolati» (*Sannazaro e le «Partheniae Myricae»: forma e significato dell'«Arcadia»*, en *Tra lettura e creazione. Sannazaro-Alfieri-Foscolo*, Padua, Antenore, 1983, pp. 1-56; Cito de p. 32). A Sannazaro, además de las tres églogas sueltas después confluídas en la *Arcadia*, Velli le atribuye también la égloga *Alfania* y *Cicaro*, transmitida por algunos sectores de la tradición junto con la *Arcadia* (véase el estudio mencionado, pp. 20-32).

11. Considerando que las églogas sueltas de Sannazaro son posteriores a la de Rustico Romano, *Che fai, Thelemo, in questa riva strana*, que –a más tardar– se remonta a 1477 (véase E. Saccone, *L'Arcadia: storia e delineamento di una struttura*, recogido en *Il «soggetto» del furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Nápoles, Liguori, 1974, pp. 9-64, en esp. pp. 21-24), la cuestión de la relación cronológica con las más antiguas églogas de la *Pastorale* de De Jennaro parece presentarse aun problemática, puesto que la influencia de este último sobre las églogas más antiguas de la *Arcadia* (I, II y VI), que parecía poderse considerar un hecho adquirido, gracias a los trabajos de Corti (*Le tre redazioni*, cit.,; *Rivoluzione e reazione stilistica*, cit., p. 314), ha sido puesta en duda por Velli, *Sannazaro e le «Partheniae Myricae»* cit., p. 33.

12. La primera redacción del prosím metro debió estar terminada en 1484 «o poco più oltre», según el testimonio de Niccolò Liburnio, sobre quien ha llamado la atención primero C. Dionisotti, *Niccolò Liburnio e la letteratura cortigiana*, en «Lettere italiane», XIV (1962), pp. 57-58, y que ha sido luego retomado también por Velli, *Sannazaro e le «Partheniae Myricae»* cit., pp. 14-15. Sin embargo, véase ahora el cap. III, *Il Libro intitolato Archadio: un'ipotesi di datazione*, de M. Riccucci, *Il Neghittoso e il Fier Connubio: Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Nápoles, Liguori, 2001, pp. 161-204, en donde se lee: «una serie di indizi induce a credere che il libro Archadio abbia cominciato a prendere forma nel 1482-83 e che sia stato presentato alla Duchessa di Calabria a distanza di pochissimo tempo, se non addirittura a ridosso della composizione della decima egloga: quando ancora non era stata firmata la pace tra Innocenzo VIII e Ferrante (11 agosto 1486) e dunque tra il 14 gennaio e l'11 agosto dell'anno 1486» (p. 165).

13. Según Corti, «l'attività correttoria iniziò nel periodo di relativa tranquillità seguito in Napoli alla restaurazione aragonesa, cioè dopo il 1496» (*Il codice bucolico*, cit.,

sometiéndola a una puntual y significativa revisión: las unidades, en prosa y verso, fueron ampliadas a doce; en las églogas se produjo «un gioco sottile di rifacimenti e correzioni, maturati all'ombra pacificante del Petrarca»¹⁴; las mismas prosas no fueron exentas de intervenciones que influyeron sobre todo en el plano lingüístico. El *Libro pastorale* se transformó así en la *Arcadia*, tal y como nosotros la leemos –y como lo hicieron los lectores del Quinientos–, a partir de la edición summontina de 1504¹⁵.

Recorrer las distintas fases de formación de la obra sería, quizá, el mejor camino para llegar a comprender la naturaleza del nuevo modelo bucólico que, al alborear el siglo, suplantó definitivamente a la égloga de la centuria anterior, que se había nutrido de la temprana experiencia senesa y florentina. Me temo, sin embargo, que esto reclamaría más tiempo del que dispongo. Más vale, pues, atenernos al texto definitivo, que es como, en efecto, la obra circuló entre los lectores del nuevo siglo a partir de la *princeps* mencionada, o –mejor aún– en una de las numerosísimas ediciones quinientistas –unas setenta al menos–, que se sucedieron a partir de la primera giuntina o de la primera aldina, ambas de 1514¹⁶.

Ahora bien, en el pasaje desde las primeras églogas sueltas a la redacción provisional del *Libro pastorale*, hasta llegar a la configuración definitiva de la *Arcadia*, un hecho parece imponerse con absoluta evidencia. Ninguna duda cabe, en efecto, de que el autor, en cada

p. 312). La propuesta del periodo 1491-1495 se remonta a E. Carrara, *Sulla composizione dell'«Arcadia»*, en «Bullettino della Società filologica romana», VIII (1906), pp. 27-48; y, más recientemente, ha sido retomada por Velli, *Sannazaro e le «Partheniae Myricae»* cit., pp. 33-41.

14. Corti, *Rivoluzione e reazione*, cit., p. 311.

15. Para los procesos redaccionales, con amplias ilustraciones relativas a la estructura del texto así como a su lengua y estilo, resultan fundamentales los estudios citados de Corti: *Le tre redazione, Il codice bucolico, Rivoluzione e reazione*; a ellos añádase *L'impasto linguistico dell'«Arcadia» alla luce della tradizione manoscritta* en «Studi di Filologia italiana», XXII (1964), pp. 587-619. Un cuadro del proceso redaccional global ofrece el más reciente volumen de G. Villani, *Per l'edizione dell'«Arcadia» del Sannazaro*, Roma, Salerno, 1989; del mismo autor véase también la útil y documentada síntesis en *Arcadia*, cit., pp. 869-872.

16. Sobre las ediciones quinientistas de la obra de Sannazaro, el lector encontrará una amplia información en Villani, *Per l'edizione dell'«Arcadia»*, cit., y en la «Nota sul testo» de A. Mauro en su edición de J. Sannazaro, *Opere Volgari*, Bari, Laterza, 1961, pp. 415-35.

fase del trabajo, fue progresivamente realizando un único y coherente diseño que, incluso en la pluralidad de niveles de su realización, tuvo como resultado el sometimiento de la poesía bucólica al horizonte de la lírica, a la vez que lograba un doble retorno, a Virgilio y a Petrarca. Esta es, entre otras, una de las principales conclusiones del sugerente ensayo de Edoardo Saccone, que –a este propósito– afirma:

Il genere pastorale [...] posto [...] dal Sannazaro sotto il segno di Virgilio e Petrarca, s'è andato in lui con chiarezza e coscienza via via crescenti, sempre più avvicinandosi, e a tratti risolvendosi nel genere lirico¹⁷

y a continuación señala un emblemático testimonio de tal programa en una de las primeras églogas de la *Arcadia*, la segunda, donde la zampoña de Montano y la lira de Uranio resultan «aggiugliate», puestas por tanto en un mismo plano:

Egli è Uranio, il qual tanta armonia
ha ne la lira, et un dir sí leggiadro,
che ben s'aggiuglia a la sampogna mia (vv. 16-18)

versos en los que, evidentemente, mientras que la zampoña representa la poesía pastoril, la lira simboliza la lírica.

¿Pero qué quiere decir, exactamente, que con la *Arcadia* Sannazaro sometió la bucólica al horizonte de la lírica? En primer lugar, podemos afirmar que recuperó el amor como tema predominante del género pastoril, dejando a sus espaldas la «ridottissima diffrazione rispetto al reale»¹⁸, esto es, el «continuo ammiccare» a los asuntos políticos y literarios de la vida ciudadana, que –como hemos visto– caracterizaba la égloga cuatrocentista. En la *Arcadia*, en efecto, este elemento sufre una clara y bien definida reducción, si bien no desaparece del todo, como atestiguan –por ejemplo– las églogas sexta y décima, que

17. Saccone, *L'Arcadia: storia e delineamento*, cit., p. 38.

18. Velli, *Sannazaro e le «Partheniae Myrica»*, cit., p. 52 n. 36. Para una lectura 'política' véase, en cambio, M. Santagata, *L'alternativa 'arcadica' del Sannazaro*, en *La lirica aragonese* cit., pp. 342-374. En la misma línea, M. Ricucci, *Jacopo Sannazaro e la scelta del genere bucolico*, en G. D'Agostino e G. Buffardi (eds.), *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*, Nápoles, Paparo Edizioni, 2000, vol. II, pp. 1575-602, y, con mayor extensión, el libro más reciente de Ead., *Il Neghitosso e il Fier Connubio*, cit.

con mayor dificultad se dejan reconducir al tema del amor, y en las que aflora la temática del «guasto del seculo» en el mundo arcádico (la sexta), y en el reino de Nápoles (la décima). De hecho, vista en su conjunto, la *Arcadia* no deja de presentarse como una singular variación sobre el tema del deseo. En este sentido, el arrimo cada vez más convencido a la lección petrarquista del *Canzoniere* resultaba ineludible, era –por decirlo así– un elemento preestablecido del diseño que progresivamente se iba identificando y, al mismo tiempo, realizándose a medida que la obra se encaminaba hacia su forma definitiva. Pronto volveré sobre este asunto. Pero, ¿y Virgilio, el otro modelo bajo cuya guía Sannazaro llevó a cabo la renovación del género? En la amplia alusión a las *Bucólicas* virgilianas contenida en la Prosa X, el poeta napolitano, por boca del «sabio sacerdote» Enareto, pasa revista –con la sola exclusión de la séptima y de la novena– a la mayor parte de las églogas, delimitando su temática¹⁹; pues bien, –como advierte el mencionado Saccone– «l'amore sembra in effetti quasi l'unico tema, certo il predominante, che il Sannazaro intende sottolineare nelle bucoliche virgiliane»²⁰. Se trata, naturalmente, de una lectura tendenciosa de Virgilio, funcional a la propia definición de bucólica. Es ésta una cuestión que convendrá retomar más despacio luego, cuando nos ocupemos de la relación entre Sannazaro y Garcilaso.

Si, por lo tanto, la sumisión de la bucólica al ámbito de la lírica constituye el factor que mejor y más en general define la renovación realizada por la *Arcadia*, sus consecuencias fueron verdaderamente múltiples, tanto en el plano formal como en el temático. Limitémonos únicamente a las églogas, es decir, a las composiciones en verso. En cuanto al contenido, desde la primera égloga, dedicada por completo al canto desesperado de Ergasto, hasta la conclusiva con el canto de Meliseo «in doglia e lacrime» (v. 62) por la muerte de su amada Filli, casi todas las composiciones insisten en el tema amoroso. De él varían los modos y el tono, aunque permanezcan sustancialmente fieles al motivo del amor infeliz y del deseo insatisfecho. Así, a más de las mencionadas composiciones de abertura y cierre, siguen en el tema los suspiros de Montano y Uranio de la égloga segunda; la canción que

19. Sannazaro, *Arcadia*, pr. X 17-18, p. 169 de la ed. cit.

20. Saccone, *L'Arcadia: storia e delineamento*, cit., p. 15.

Galicio entona para Amaranta en la tercera; el doble canto de Logisto y Elinio en la cuarta; los disgustos de Sincero y Clonico en las églogas séptima y octava y, naturalmente, las historias centrales de Carino y Sincero, cuyas vicisitudes amorosas son, al mismo tiempo, paralelas y antitéticas. Y, sin embargo, en un limitado número de composiciones el tema amoroso está ausente, como ocurre en el doble canto fúnebre de Ergasto por Androgeo y Massilia en la quinta y undécima égloga; o como es el caso, todavía más evidente y significativo, de las dos composiciones que denuncian el «guasto del seculo» a favor de la Edad de Oro, y donde por lo tanto parece rebrotar –como ya se ha dicho– la más vistosa característica temática de la superada égloga cuatrocentista. Por otro lado, sería un error querer ignorar que la integración de algunas églogas en el libro no siempre resulta una operación perfectamente lograda. Un aspecto –este último– que remite a la muy peliaguda cuestión de la unidad de la obra, a la cual debemos referirnos enseguida, no antes –sin embargo– de haber proporcionado algunas breves observaciones sobre el cariz formal –métrico y estilístico– de estas églogas.

Ya he recordado que, antes de que despuntara el proyecto de la *Arcadia*, el joven Sannazaro se había dedicado a componer algunas églogas sueltas, al arrimo de otros literatos napolitanos. Es también sabido, gracias a los estudios de Corti, que tres de ellas se recuperaron para el proyecto de la obra, donde ocuparon de manera estable la primera, segunda y sexta posición. Ahora bien, la métrica de estas composiciones prueba cómo en esa época la poesía bucólica cuatrocentista, especialmente la del modelo senés, ejercía una decisiva influencia sobre Jacopo. En efecto, si la polimetría de la primera égloga remite directamente a Arzocchi, el empleo de tercetos esdrújulos a menudo *frottolati* en las otras dos confirmaba la peculiar forma métrica que la égloga había asumido en la fase más madura de su desarrollo cuatrocentista. Con la realización del libro, sin embargo, el impulso renovador aflora con eficacia, tanto es así que se ven promovidas a formas métricas de la égloga las estrofas consagradas por la tradición lírica petrarquista: dos églogas, en efecto, se presentan como canciones, en el metro –nada menos– de «Chiare, fresche e dolci acque» y «Se 'l pensier che mi strugge»; y otras dos asumían la

forma métrica de la sextina, «consegnata dal medesimo Petrarca ai fasti della lirica fino ai giorni nostri»²¹.

Pero, en verdad, si prescindimos del factor métrico, la intuición de un desarrollo lírico de la bucólica aparecía ya tangible en las mismas églogas sueltas que precedieron a la concepción del libro. No cabe duda, en efecto, de que ya en estas primeras églogas, Sannazaro actúa, a nivel de lenguaje poético, sobre un doble registro, el primero de los cuales remite al modelo bucólico cuatrocentista, senés y toscano, mientras el segundo llama en causa la presencia, más acentuada, de la lección petrarquista, del *Canzoniere* en particular. La oscilación entre los dos registros, además de ser indicio de las dudas en las que todavía se debatía el joven poeta, deja también entrever el rumbo exacto que seguiría en caso de que decidiera entregarse –como en efecto hizo– a la poesía pastoril. En fin, en esta tempranísima fase, la acentuada presencia de estilemas petrarquistas junto a trazos extraídos del lenguaje bucólico cuatrocentista, deja claramente adivinar la formación de un nuevo modelo bucólico que, encaminado hacia la lírica y alimentado por la lección petrarquista, acabaría por renovar profundamente el género sea en sus temas y formas métricas, como ya hemos apreciado, sea en su estilo; factor –este último– que intentaré ilustrar concretamente con un solo ejemplo tomado de la égloga II, o sea de una de las églogas precedentes a la *Arcadia* y que tuvieron una circulación independiente. Leamos rápidamente los versos que pronuncia el pastor Montano, al final de la égloga, en la primera redacción de la obra:

Pastor, che sete intorno al cantar nostro,
 se algun di voi ricerca fuogho e escha
 per riscaldar lo ovile,
 non bisogna focile
 ma venite al mio cor ch'io ve'l dimostro;
 che in fuogho e'n fiamma ognior più se rinvescha
 dal dí ch'io vidi l'amoroso sguardo,
 ove anchor ripensando aghiaccio et ardo (vv. 117-124).

21. De Robertis, *L'ecloga volgare*, cit., donde el lector hallará una exposición fundamental de la relación entre las varias soluciones métricas de las églogas de la *Arcadia* y la tradición que las presupone, en esp., pp. 62-66; la cita está tomada de p. 62.

Son versos en los que la lección petrarquista y el lenguaje bucólico cuatrocentista conviven uno al lado del otro; para entendernos de inmediato: al oxímoron «*aghiaccio et ardo*» le sigue a breve distancia la rima *ovile / focile*, heredada de los bucólicos precedentes. La conjunción estilística que acabamos de ver resulta atenuada, o incluso cancelada, en la redacción definitiva, donde los versos centrales pueden leerse en la siguiente versión:

per riscaldar la mandra,
vegna a me salamandra,
felice in seme e miserabil mostro,
in cui convien ch'ognor l'incendio cresca

completamente reelaborada con una más contundente remisión a micro-realidades de las *Rime*²².

Resumiendo, con la *Arcadia* de 1504, la égloga resurgía totalmente revolucionada en los temas, la métrica y el estilo. Pero la mayor novedad de la *Arcadia* consistía, sin duda alguna, en la invención del libro estructurado que suponía la superación de las églogas sueltas, cuya presencia se justificaba ahora en función de conjunto más orgánico del prosímpro que las contenía. No obstante, sería injusto considerar de manera unívoca la relación que une la radical renovación de la égloga a la invención del libro estructurado. En efecto, si es cierto que la realización del libro empujó a su autor a tomar una aptitud más resolutiva en la transformación de la égloga, no es menos irrefutable que el doble registro ya presente en las églogas sueltas debió sugerirle la idea de su superación en favor de un proyecto más amplio e unitario. Pero, ¿de verdad podemos decir que la *Arcadia* es una obra unitaria? Es notorio que, a este respecto, no existe una opinión unánime

22. Para la primera redacción de la *Arcadia* hace falta recurrir todavía a «*Arcadia*» di Jacopo Sannazaro, *secondo i manoscritti e le antiche stampe*, ed. M. Scherillo, Turín, Loescher, 1888. Para el ejemplo aducido, véase también Corti, *Rivoluzione e reazione stilistica*, cit., pp. 319-320 y Saccone, *L'Arcadia: storia e delineamento*, cit., p. 29, donde se hallarán las referencias exactas al *Canzoniere* petrarquista (CLXV, 8-9, 13; CCVII, 40-44). Para la comodidad del lector, reproduzco la traducción española en prosa de J. Martínez Mesanza «Pastores que escucháis nuestro canto, si alguno de vosotros busca llama o yesca para calentar el aprisco, venga a mí, pues soy como salamandra, feliz y a la par miserable monstruo y me cuadra siempre acrecentar el incendio» (J. Sannazaro, *Arcadia*, ed. F. Tateo, Madrid, Cátedra, 1993, p. 77).

puesto que hay quien considera la obra una maraña incoherente que refleja las numerosas y complejas fases de elaboración y que –por consiguiente– no está exenta de incongruencias y disonancias; pero hay también quien, con no menor autoridad, defiende la tesis opuesta, la del carácter unitario y de la orgánica estructuración del libro, aun concediendo que el tormentoso proceso que llevó a su realización dejó inevitables huellas en el producto final, donde –en efecto– es posible registrar una armonización no siempre lograda y una integración imperfecta de algunas églogas²³. En cualquier caso, es evidente que la idea del libro estructurado no puede separarse de la presencia del yo en el mundo pastoril: una presencia que, en la primera parte de la obra, apenas se vislumbra en la discretísima figura del «osservatore insieme partecipe e distaccato rispetto al mondo dei pastori»²⁴; destaca, luego, con atributos más explícitos en la prosa sexta, en un pasaje esencial: «Finalmente io (al quale e per la allontananza de la cara patria e per altri giusti accidenti ogni allegrezza era cagione di infinito dolore)...»²⁵; y, por último, protagoniza el relato autobiográfico de la prosa séptima, que a su vez continúa y culmina con el retorno a la patria de la última prosa del texto definitivo. Incluso con las irrefutables indecisiones y discrepancias, el libro acaba por delinear la narración de un viaje de ida y vuelta, realizado por Sincero-Sannazaro: desde Nápoles a las selvas de la Arcadia, y desde éstas de nuevo a Nápoles, o –mejor dicho– a las selvas napolitanas, ya que la historia concluye cerca de las riveras del Sebeto, a los pies de las colinas, donde

23. A favor de una contradicción entre la primera y la segunda parte de la *Arcadia* ya se había pronunciado Carrara, *La poesia pastorale* cit., p. 193. Ha sido, sin embargo, Corti, al aportar la máxima contribución al conocimiento del proceso redaccional de la *Arcadia*, quien ha remarcado el desarrollo narrativo que la obra recibe en la segunda parte, concluyendo su estudio sobre *Il codice bucolico*, cit. con la afirmación, según la cual «nella seconda *Arcadia* la crisi del sistema delle fonti coincide con la crisi della struttura dell'opera. [...] Il solo livello unitario della seconda redazione è in certa misura il linguistico» (p. 304). En la individuación de una estructura coherente de la obra tienden los esfuerzos de dos estudiosos, autores de otros tantos trabajos importantes sobre la *Arcadia*, si bien alcanzan resultados distintos en relación sobre todo al valor que el autor asigna a la poesía bucólica: Saccone, *L'Arcadia: storia e delineamento*, cit., y F. Tateo, *La crisi culturale di Jacopo Sannazaro*, en *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1974, pp. 11-109, en esp. pp. 11-70. A la estructura global de la obra y a la reconstrucción de su ordenado equilibrio interno están dedicadas las páginas finales del estudio de Velli, *Sannazaro e le "Partheniae Myricae"*, cit., pp. 42-56.

24. Velli, *Sannazaro e le "Partheniae Myricae"*, cit., p. 44.

25. Sannazaro, *Arcadia*, pr. VI 4; ed. cit., p. 107.

el repatriado encuentra a «Barcinio e Summonzio, pastori fra le nostre selve notissimi»²⁶. Y, sin embargo, sería un error sobrevalorar la dimensión narrativa de la obra; se equivocaría, en suma, quien pretendiese hacer de la *Arcadia* la primera novela pastoril. El significado del libro más que en una infundada voluntad fabuladora, debe buscarse más bien en el gradual florecimiento de una subjetividad, que –a lo largo de la obra– va adquiriendo, poco a poco, cada vez más forma y consistencia, y que –por lo demás– forma un todo unitario con el proceso de reducción a lo lírico, con el que –como hemos visto– Sannazaro renueva la bucólica. Es, pues, en relación con este núcleo central de significado, es decir: la progresiva emersión de una subjetividad representada por el personaje de Sincero, por la cual viene como filtrado el mundo de los pastores observado y descrito por el «esule voluntario»; es en relación con ese núcleo –repito– que deberían conmesurarse todas las otras materias y cada uno de los temas que, mano a mano, viene asomándose y desplegándose en la obra: desde el tema predominante del deseo insatisfecho que invade todo el libro, al de la muerte que se concentra en la parte final, con los tres duelos femeninos de Massilia, Filli y de la «singulare fenice»; aún más: desde el connubio de la naturaleza, como orden perdido, con el arte o artificio, al que se le confía la recuperación de la perdida, hasta el entramado de la concreta historicidad individual –por un lado– y de la realidad arcádica, mítica y atemporal por definición, –por el otro. Explicar cómo estos materiales cuajan en un conjunto coherente de significados es en verdad una empresa demasiado ardua para que se pueda intentar en el poco tiempo que queda y que, en cambio, me gustaría emplear para volver sobre un aspecto principal de la definición y delimitación de la bucólica, tal y como la concibió y realizó en concreto Sannazaro; un aspecto que –como se verá– nos hará de puente con las églogas de Garcilaso. Pero, antes de entrar en esta última y espinosa cuestión, concedámonos una ojeada fulmínea sobre los avatares del género bucólico en Nápoles en la treintena de años que separaron la edición summontina de la *Arcadia* del primer experimento bucólico de Garcilaso.

Pues bien, en el período que ahora nos interesa, pese a ser el momento de la máxima fortuna del género y de la supremacía de

26. Ivi, pr. XII 48; ed. cit., p. 222.

Sannazaro, en Nápoles la bucólica desaparece. Es verdad que, en 1508, poco después de la muerte de su autor, se publicó la *Pastorale* de Pietro Jacopo De Jennaro, pero la obra era el fruto de una etapa ya superada por la bucólica. No ocurrió lo mismo fuera de Nápoles, donde se produjeron algunas significativas novedades, como la de la métrica: aquí, en efecto, la égloga tomó el camino del endecasílabo suelto que, a partir del ejemplo de Alamanni seguido inmediatamente por Trissino, acabó por imponerse en detrimento de los tercetos. Por el contrario, en Nápoles, en las primeras tres décadas del siglo, la égloga fue sólo latina: en esto poetas como Egidio de Viterbo, Pomponio Gaurico, Girolamo Angeriano y Giano Anisio siguieron, básicamente, el ejemplo del propio Sannazaro quien, de vuelta del exilio francés en la primavera de 1505, llevaba a cinco las *Eclogae piscatoriae*, dejando sin acabar un fragmento de la sexta²⁷. Habrá que esperar la cuarta década del siglo para asistir en Nápoles al renacimiento de la égloga en vulgar. En no más de un lustro, un grupo de poetas, todos –o casi todos– amigos de Garcilaso, promovieron su despertar: al inicio de la década se remontaría, en efecto, *I due pellegrini* de Tansillo; entre el 31 y el 34, Tasso compuso las siete églogas que una vez publicadas formaron una sección particular de la segunda edición de los *Amori*; en el 33, Bernardino Rota componía 13 églogas piscatorias, que salieron impresas muchos años más tarde; al 35, por último, se remontan las tres églogas de Antonio Minturno, con las que se introdujo en Nápoles la novedad métrica del género que acabo de mencionar²⁸.

Al final y –creo– en la cumbre de este recorrido napolitano encontramos a Garcilaso. No sorprende que llegado a Nápoles en el 32,

27. Cf. Vecce, *L'égloga Melisaeus_cit.*, pp. 213-216.

28. Sobre el desarrollo de la égloga quinientista resulta todavía útil Carrara, *La poesia pastorale* cit., pp. 383 sgs. *I due pellegrini* de Tansillo es accesible sólo en la vieja edición contenida en *L'égloga e i poemetti*, ed. F. Flamini, Nápoles, Biblioteca napoletana di storia e letteratura, 1893, pp. 1-46. Sobre esta composición pueden leerse las páginas de F. Tateo, *Giardino principesco e Paradiso biblico*, en *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 115-143, en esp. pp. 120-125. Para las églogas de Tasso y de Rota, véanse ahora: B. Tasso, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Turín, Res, 1995, vol. I, pp. 261-287; B. Rota, *Egloghe piscatorie*, Turín, Res, 1990. En fin, por lo que se refiere a las composiciones bucólicas de Alamanni y Trissino, se puede recurrir a: L. Alamanni, *Versi e prose*, ed. P. Raffaelli, Florencia, Le Monnier, 1859, 2 vols.; G. Trissino, *Rime 1529*, ed. Amedeo Quondam, Vicenza, Neri Pozza, 1981.

en un contexto cultural y poético que podía alardear de una tradición eglógica de más de medio siglo –a partir del episodio del ya lejano 1468 con el que he comenzado estas notas–, y en un clima de febril y renovado interés por la égloga en vulgar; no sorprende –decía– que Garcilaso decidiera «llevar [...] el patrio celebrado y rico Tajo» «por un camino hasta agora enjuto», siguiendo en esto «a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso». Son palabras y versos programáticos que –en mi opinión– van mucho más allá del mero propósito de seguir el ejemplo de los mencionados compañeros en el elogio a doña María de Cardona, y que dejan sospechar el más amplio y ambicioso intento de fecundar con su arte el árido terreno de la poesía española con el objetivo de hacer brotar en él el fruto de los nuevos géneros poéticos, de los neoclásicos en particular²⁹. Lo hizo, en primer lugar, con una larga égloga –la segunda–, cuyas deudas con la *Arcadia* son tan evidentes y múltiples como para justificar la idea de que en él dominó la deliberada voluntad de medirse con *Sannazaro* en el terreno de la concepción general de la bucólica, llevando así la relación con el modelo más allá de los límites de la sola, aunque fundamental, elección métrica, o de la macroscópica versificación de la prosa VIII, y de otros más puntuales préstamos textuales³⁰. Por lo demás, es obvio que para un poeta tan genial como Garcilaso la asimilación de un modelo no debe separarse nunca de la propensión a emprender nuevos caminos.

Justo por las páginas de Lapesa que he mencionado al principio, sabemos que la égloga II presenta un difícil problema de unidad

29. Para el texto del soneto *Illustre honor del nombre de Cardona*, véase Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 45-46. Sobre él, véase también el breve comentario de D. L. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1994, pp. 275-277, y mis fugaces observaciones en *Garcilaso de la Vega e la nuova poesia in Spagna, dal retaggio cancioneril ai modelli classici*, en *Mnemosynon. Studi di letteratura e di umanità in memoria di Donato Gagliardi*, ed. U. Crisuolo, Nápoles, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica «Francesco Arnaldi» de la Università di Napoli «Federico II», 2001, pp. 267-82 [ahora recogido en este volumen, pp. 173-90].

30. Considerada por Lapesa «la mina más explotada» por Garcilaso en su segunda égloga (*La trayectoria* cit., p. 107), a la *Arcadia* y a sus relaciones con la composición de Garcilaso están dedicadas abundantes páginas del libro de I. Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la «Egloga segunda» de Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins, 1981, pp. 84-119, al igual que las puntuales notas, a pie de página y complementarias, de B. Morros en su citada edición de Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, pp. 141 y sigs.

que el maestro solucionó en parte a nivel formal, al averiguar el juego de simetrías que subtiende el empleo de las diversas formas métricas; un descubrimiento que, sin embargo, no le impidió reafirmar la falta de «toda la cohesión estética deseable»³¹. No creo que las composiciones mencionadas por Fernández Morera: desde las églogas latinas de Boiardo hasta el *Tirsi* de Castiglione o el fragmento de Pietro Corsi, sirvan para dar cumplida cuenta de la primera prueba pastoril de Garcilaso³², cuya comprensión se aventajaría –opino– de un careo con

31. Lapesa, *La trayectoria*, cit., p. 115, para la «disposición notablemente simétrica», véanse las pp. 98-100. Al carácter heterogéneo de la égloga, sobre el que ya se había pronunciado primero Herrera (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, p. 501, H-503), y a los varios intentos para recomponer su unidad de construcción y de significado está dedicada la mayor parte de las contribuciones críticas sobre la composición, entre las cuales véanse al menos: A. Lumsden, *Problems connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega*, en «Hispanic Review», XV (1947), pp. 251-271; M. Arce de Vázquez, *La Egloga segunda de Garcilaso*, en «Asomante», V (1949), n° 1, pp. 57-73 y n° 2, pp. 60-78; I. Macdonald, *La Egloga II de Garcilaso* (1950), recogido en E. L. Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 209-235; R. O. Jones, *The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue*, en «Modern Language Review», XLVI (1951), pp. 388-395; P. M. Komanecky, *Epic and Pastoral in Garcilaso's Eclogues*, en «Modern Language Notes», LXXXVI (1971), pp. 154-166; E. L. Rivers, *Nymphs, Shepherd and Heroes: Garcilaso's Second Eclogue*, en «Philological Quarterly», LI (1972), pp. 123-134; P. Waley, *Garcilaso's Second Eclogue is a Play*, en «Modern Language Review», LXXII (1977), pp. 585-596; I. Azar, *Discurso retórico* cit., en esp. el cap. *La estructura retórica de la Egloga segunda*, pp. 120-139; D. Fernández-Morera, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, Londres, Tamesis, 1982, pp. 54-72; S. Zimic, *Las églogas de Garcilaso de la Vega: ensayos de interpretación*, en «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», LXIV (1988), pp. 5-107, en esp. pp. 35-78; A. Ramajo Caño, *Para la filiación literaria de la Egloga II de Garcilaso*, en «Revista de Literatura», LVIII (1996), pp. 27-45; A. Wyszynski, *Friendship in Garcilaso's Second Eclogue: Thematic Unity and Philosophical Inquiry*, en «Hispanic Review», LXVIII (2000), pp. 397-414; A. García Galiano, *Relectura de la Egloga II*, en «Revista de Literatura», LXII (2000), pp. 19-40.

32. Fernández-Morera, *The Lyre and the Oaten Flute* cit., pp. 63-64. Naturalmente no se pone en duda la difusión en la literatura neolatina como en la en vulgar, de la égloga de tema celebrativo y encomiástico, o de la que combina, en varias formas y medidas, el tema amoroso con el encomiástico. Pero, una vez aceptada la conclusión del mismo Fernández-Morera, según la cual «we can accept the “hybridism” of Garcilaso's work as intentional, justified by the tradition of the form» (p.65), creo que los autores mencionados por el estudioso no nos sirvan mucho para comprender el sentido de una composición como la égloga, ni tampoco para precisar la elaboración conceptual relativa a la bucólica que guía al toledano en su primer experimento del género. Para un amplio panorama de la égloga neolatina, celebrativa y panegírica, véanse los cap. X y XI de W. L. Grant, *Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, the University of North Carolina Press, pp. 290-330 y 331-370, respectivamente. Las églogas latinas de M. M. Boiardo ahora pueden leerse en *Pastoralia*, ed. S. Carrai, Padua, Antenore,

Sannazaro, en términos de concepción general de la bucólica. Volvamos, pues, brevemente al napolitano.

En más de una ocasión y en formas distintas, Sannazaro se preocupó de precisar en la *Arcadia* los límites del género bucólico, y lo hizo con coherencia a su idea de convertir en lírico el género. Es lo que ocurre, al menos, en cuatro ocasiones a lo largo de toda la obra: ya por voz directa del autor, en el prólogo o en el epílogo «A la sampogna»; ya por vía indirecta, a través del personaje de Carino, en el vaticinio que éste pronuncia en relación a Sincero, y mucho más por extenso, a través del «savio sacerdote» Enareto, quien –en la décima prosa– traza a grandes rasgos una historia de la poesía pastoril, desde sus míticos orígenes por el «selvatico idio» Pan hasta el «mantuano Titiro» –Virgilio–, pasando por el «pastore siracusano», o sea Teócrito. La mayor parte de esa historia está dedicada, naturalmente, al poeta latino, a propósito del cual ya he apuntado la lectura tendenciosa que Sannazaro hace de sus églogas. Pero como no todas las famosas composiciones del mantuano podían leerse en clave lírico-amorosa, Sannazaro se vio obligado a hacer decir a Enareto que el mantuano

non contentandosi di sí umile suono, vi cangiò quella canna che voi ora vi vedete iù grossa e più che le altre nova, per poter meglio cantare le cose maggiori e fare le selve degne degli altissimi consuli di Roma³³.

En otras palabras, no contento con el estilo humilde de la poesía pastoril, Virgilio añadió una octava caña –«más gruesa y más reciente que las otras»– a las siete de las que ya estaba dotada la zampona heredada de Pan y de Teócrito. Gracias a ella, el poeta latino pudo elevar el género pastoril a «temas mayores», es decir, a una poesía más noble y docta, que no es otra que el *civile carmen*³⁴. Fue así como la

1996; mientras que para la pieza bucólica de Castiglione e Gonzaga, véase el estudio y la edición de C. Vela, *Il Tisi di Baltassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, en Carrai (ed.), *La poesia pastorale* cit., pp. 245-292.

33. Sannazaro, *Arcadia*, pr. X 19, ed. cit., p. 170.

34. Para la expresión de *civile carmen*, véanse los versos de Giovanni del Virgilio: «... Si cantat oves et Tityrus hircos/aut armenta trahit, quianam civile canebas/urbe sedens carmen...» (*Johannes de Virgilio Danti Alagherii Egloga responsiva*, vv. 26-28, en Dante Alighieri, *Opere minori*, tomo II: *De vulgari eloquentia, Monarchia, Epistole, Egloge, Questio de aqua et terre*, ed. P. V. Mengaldo et alii, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1979, pp. 674-676).

humilde bucólica tuvo acceso a los nobles palacios, y las selvas fueron dignas de los grandes, con citación literal del célebre verso de la cuarta bucólica virgiliana: «si canimus silva, silvae sint consule dignae». Sobre el tema Sannazaro vuelve ampliamente en el epílogo del texto definitivo, cuando el «peregrino d'amore», dando por terminada su experiencia arcádica, y con la mirada puesta en las «fatiche» pasadas, se dirige directamente a la «rustica e boscareccia sampogna», antes de alejarla para siempre de sus labios. Pues bien, aun reafirmando que «in altri tempi sono già stati pastori sí audaci che insino a le orecchie de' romani consuli han sospinto il loro stile»³⁵, recalcará que el destino que él reclama para su zampoña es distinto, exhortando el bajo instrumento a no seguir ese ejemplo, porque «A te –dice– non si appertiene andar cercando gli alti palagi de' prencipi, né le superbe piazze de le populose cittadi»³⁶. Por el contrario, su lugar será apartado, lejano de los aristocráticos palacios y de las atestadas ciudades: «da boschi e da luoghi a te convenienti non ti diparta»³⁷. Se trata de un punto sumamente delicado, en el cual se refleja –según creo– un nudo no del todo resuelto de la concepción bucólica de Sannazaro, quien –en la *Arcadia*– aprueba y rechaza al mismo tiempo el modelo virgiliano. Por un lado, en efecto, lo asume, hasta darle la lectura tendenciosa que conocemos, y –por otro– parece negarlo, denunciando su desvío de los connaturales montes y selvas hacia los menos propicios palacios principescos de la ciudad³⁸.

Creo que, al concebir la égloga II, Garcilaso no permaneció indiferente al nudo que se había quedado irresuelto en la *Arcadia*; la obra que, sin lugar a dudas, debió impresionarle tanto por su cualidad de

35. Sannazaro, *Arcadia*, «A la sampogna», ed. cit., p. 241.

36. Ivi, p. 239.

37. Ivi, p. 240.

38. Tateo ha puesto en evidencia como «la soluzione del romanzo [*Arcadia*] [...] include anche un'intenzione di carattere "letterario" nel proposito di mutare "genere"» (*La crisi culturale*, cit., p. 58). En efecto, en el caso desdichado de la muerte prematura de la joven amada, el estudioso ha visto «il simbolo narrativo della morte della poesia bucolica» (p. 37), cuya superación resulta patente en la añadidura de las dos partes de la redacción final, donde Sannazaro «si cimentò col tema dei giochi funebri, un tema proveniente dall'*Eneide*, e con quello del viaggio sotterraneo di Sincero, in cui rivive il mito conclusivo delle *Georgiche*» (p. 39). El tema ha sido tratado fugazmente por W. J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hannover-Londres, University Press of New England, 1983, pp. 104-107 y 147-148. Para una postura distinta respecto a la cuestión, véase el estudio repetidamente citado de Saccone, en esp. p. 63.

libro estructurado como por los resultados concretos de cada una de sus composiciones. Se trataba, por tanto, de encontrar una solución que, atando los hilos sueltos de la bucólica clásica y romance, fuera capaz de restituir la integral lección virgiliana (*paulo maiora canamus*), y de garantizar al mismo tiempo la fidelidad al nuevo modelo pastoril aportado por la *Arcadia*. En otras palabras, la operación difícil y arriesgada que Garcilaso puso en práctica en la Égloga II, consistía en el intento de integrar en una única composición, orgánica –al menos en su intención–, la dolorosa materia amorosa, a la que Sannazaro había circunscrito el género bucólico, y el canto de los «temas mayores», a los que había dado voz Virgilio en algunas de sus églogas. Ahora bien, Garcilaso no se limitó a acoger la temática amorosa de la *Arcadia*, en su doble articulación de enfermedad de amor y de su curación, que –como todos recordamos– se refleja en las vicisitudes de Albanio y Nemoroso «tristes amadores» (v. 1091) ambos; donde el primero es todavía víctima de la locura de amor, a causa de la pasión no correspondida por Camila, y el segundo vuelto ya «libre y sano» (v. 1097), debe al «eficaz remedio» (v. 1090) practicado por Severo la curación de su mal de amor.

Al acoger esta temática, Garcilaso desarrolla una posibilidad que en la *Arcadia* se deja asomar por un breve instante, para ser luego rechazada a sabiendas por el autor. Me refiero a un pasaje de la *Arcadia* donde la eventualidad de que la bucólica asuma el canto de los «temas mayores» aflora en el texto, ya no en la perspectiva pasada de la historia del género –como ocurría en la prosa décima, a la que nos hemos referido antes–, sino esta vez en la perspectiva futura, a la cual está sometido el destino de Sincero. Me explico. Al final de la prosa séptima, después de haber escuchado el relato autobiográfico de Sincero, Carino desea al desventurado que «gli dii ne le braccia ti rechino de la desiata donna», y que le haga escuchar de nuevo «quelle rime che, non molto tempo è, ti udii cantare ne la pura notte»³⁹. En caso de que aconsienta, Carino sabrá cómo premiarlo, porque (he aquí el pasaje que nos interesa):

io in guidardone ti donerò questa sampogna di sambuco [...]; con la quale spero che, se da li fati non ti è tolto, con più alto stile canterai gli

39. Sannazaro, *Arcadia*, pr. VII. 30, ed. cit., p. 123.

amori di fauni e di ninfe nel futuro. E sí come insino qui i principi de la tua adolescenzia hai tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi, cosí per lo inanzi la felice giovinezza tra sonore trombe di poeti chiarissimi del tuo seculo, non senza speranza di eterna fama, trapasserai⁴⁰.

Un doble augurio, pues, donde la superación de la melancolía amorosa anda al mismo paso que el pronóstico de una bucólica «con más alto estilo», a la cual se confía el canto de los felices amores de faunos y ninfas, y donde se llega a auspiciar el rescate de los años adolescentes, mal consumidos en «sencillos y silvestres cantos», por medio de una juventud entregada a una poesía más elevada y docta, eso es digna de las «sonoras trompas» de los más ilustres poetas. Un augurio que –como bien saben los lectores de la *Arcadia*– resultará doblemente incumplido, ya que Sincero-Sannazaro, a su retorno a Nápoles, será acogido no entre los brazos «de su amada», sino por la trágica noticia de su muerte; y, sobre todo, porque en el epílogo «A la sampogna» –como vimos– el autor, lejos de reservar a la bucólica el futuro de «más alto estilo» preconizado por Carino, se abandona a la más profunda aflicción: «Le nostre Muse sono estinte, secchi sono i nostri lauri [...] Non si trovano più ninfe o satiri per i boschi ...»⁴¹; y el paso continúa con la apremiante enumeración del estado de desolación en el que ha caído la naturaleza arcádica, y que afecta también al mismo estilo y función de la poesía bucólica. A ésta, o mejor dicho, al instrumento que la simboliza, el poeta se dirige repetidamente, para vincular así de manera definitiva su canto a una materia dolorosa:

Dunque, sventurata, piagni, piagni, che ne hai ben ragione [...] Né restar mai di piagnere e di lagnarte de le tue crudelissime disventure

para circunscribir, además, su estilo con respecto a los géneros elevados:

40. Ivi, p. 124. Sobre el paso citado véanse las observaciones de Tateo, *La crisi culturale*, cit., pp. 30-32, donde coherentemente con su interpretación el estudioso subraya el «proposito del poeta di abbandonare l'esperienza bucolica dell'adolescenza per un'esperienza addirittura epica (le "trombe di poeti chiarissimi")», p. 30: Para algunas precisiones sobre las relaciones entre «sampogna» y «buccina» o «tromba», véase Saccone, *L'Arcadia: storia e delineamento*, cit., p. 38 n. 37.

41. Sannazaro, *Arcadia*, «A la sampogna», ed. cit., p. 240.

il tuo umile suono mal si sentirebbe tra quello de le spaventevoli buccine
o de le reali trombe

y para asignarle, finalmente, el apartado lugar que le es propio, lejos de los fastos y de las cosas mundanas:

tra le selve, sí come io ti impongo, secretamente e senza pompe star ti vorrai⁴².

A estas alturas, se me perdonará si me expreso con extrema concisión afirmando que el augurio de Carino, que quedó incumplido en la *Arcadia*, encuentra su plena realización en la égloga segunda de Garcilaso, gracias a la presencia del pastor Nemoroso. En un contexto natural armonioso y sosegado, descrito por Salicio con expresiones que parecen sacadas una vez más de Sannazaro⁴³, el pastor, de cuya alma Severo *ha desarraigado el mal restituyéndola* «a su natura» (vv. 1112 y 1094, respectivamente), puede dirigir su canto hacia las «cosas mayores», que el Sincero de Sannazaro quiso rehusar:

Escucha, pues, un rato, y diré cosas
estrañas y espantosas poco a poco.
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,
sátiros y silvanos, soltá todos
mi lengua en dulces modos y sotiles,
que ni los pastoriles ni el avena
ni la zampoña suena como quiero (vv. 1154-1160).

A las cosas extraordinarias que Nemoroso se apresta a cantar no parecen adecuarse ni los *modos pastoriles*, ni los instrumentos que los producen: «avena» y «zampoña»; hace falta un estilo más alto, que esté directamente dictado por los númenes de los bosques⁴⁴.

42. Ivi, pp. 239 y 241, respectivamente.

43. Me refiero a los vv. 1146-1153, a propósito de los cuales E. Mele remitió al pasaje de *Arcadia*, pr. X. 58-60 (*In margine alle poesie di Garcilaso*, en «Bulletin Hispanique», XXXII (1930), p. 225): Para una más amplia tratación, véase la 'nota complementaria' de Morros, ed. cit., pp. 500-501.

44. Efectivamente, como ha notado Ramajo Caño: «Parece como si Garcilaso quisiera tratar, en un poema bucólico, de asuntos más altos», especificando que «si Virgilio [egl. IV] va a contar la llegada de una nueva edad de oro ante el nacimiento de un señalado niño, Garcilaso también parece vaticinarnos una época de gloria gracias al nuevo tiempo

La *Arcadia* –se ha dicho– concluye bajo el signo de una única «de-relizione che sembra unire le due terre»⁴⁵: las selvas arcádicas y las napolitanas. Los faustos augurios no se cumplen, el amor se convierte en luto, la naturaleza es una única tierra desolada; y al canto bucólico, ya confinado en el pasado: «a me conviene [...] –escribe Sannazaro– per malvagio accidente da le mie labra disgiungerti»; al canto bucólico –decía– se le confía la sola expresión de un dolor inconsolable: «Non ti rimane altro ormai, sampogna mia, se non dolerti, e notte e giorno con obstinata perseveranza attristarti»⁴⁶. A los treinta años exactos de su publicación, la respuesta del toledano difícilmente podía ser más terminante: el mal tiene remedio y el dolor puede curarse; el alma humana puede ser arrancada del sufrimiento que la oprime y restituida «a su natura», «de libertad y reposo» (v. 1109); en los vaticinios propicios hay fe de que se cumplan; y el canto bucólico, al hacerse portador de un mensaje de «futura ‘speranza» (v. 1820), goza de una doble apertura: al predecir, se abre al tiempo venidero; al añadir una caña «más gruesa y más que las otras nueva», revela el favor de una época, que –acompañados por Salicio– a nosotros también nos mueve a arder

... con el deseo
 por contemplar presente
 aquel que, 'stando ausente,
 por tu divina relación ya veo (v. 1836-1839)⁴⁷.

histórico marcado por la hazañas de un nuevo César, el emperador Carlos, eficazmente asistido por el Duque de Alba» (*La filiación literaria*, cit., pp. 33-34).

45. Es la conclusión de Saccone en su estudio *L'Arcadia: storia e delineamento*, cit., p. 62.

46. Sannazaro, *Arcadia*, «A la sampogna», ed. cit., pp. 238 y 240, respectivamente.

47. Sobre «la “visión” de una reconciliación ética, intelectual, artística de lo diverso» (p. 137), a propósito del canto de Nemoroso, concluye su monografía Azar, *Discurso retórico* cit., quien continúa subrayando la positiva perspectiva advenirera. «El futuro significa ahora la cesación de la desdicha y del conflicto, el desenlace de la historia, la certeza del orden y, también, el final del poema».

HERNANDO DE ACUÑA Y EL MADRIGAL DEL SIGLO XVI

1. El madrigal libre del siglo XVI

Entre los géneros poéticos que los innovadores españoles experimentaron aproximadamente en los treinta años sucesivos al famoso encuentro en Granada, el madrigal fue, sin ninguna duda, el que gozó de un menor favor; tanto es así que el número de textos conocidos se cuentan poco más que con los dedos de una mano, sin que sea posible decidir con certeza a cuál de los dos poetas que lo ensayaron, Hernando de Acuña y Gutierre de Cetina, le corresponda el título de introductor del género en la poesía española. Si bien la modesta producción madrigalista de los poetas mencionados presente características formales y temáticas un tanto diversas, de conformidad, por lo demás, con la gran variedad de formas que distinguen el metro, como inmediatamente veremos, es verdad, sin embargo, que en ambos casos aquélla se aventajó del estrecho contacto que los respectivos autores tuvieron con la realidad cultural y literaria italiana, donde en aquellos años, hasta la mitad del siglo, «il madrigale –como se ha escrito recientemente– resta sostanzialmente “eine durchhaus ephemere Erscheinung”, lasciato ai margini delle raccolte poetiche e dei canzonieri illustri, fra le *rime disperse o extravaganti*, e mostra, nella varietà dei suoi modelli metrici, una certa tendenza alla complicazione sintattica “durch ein harmonisches Gleichmass von Form und Gedanken”, in

cerca di una “diskursive Sinfalligkeit über melische Verzauberung und epigrammatische Verbluffung”»¹.

En Italia, en efecto, a pesar de que ya antes de la mitad del siglo la inicial fortuna del género menor resulte atestiguada por el primer cancionero compuesto únicamente de madrigales, que su autor, un modesto versificador placentino, Luigi Cassola, publicó en Venecia en 1544, ha sido subrayado oportunamente que, fuera de la isla geográfico-cultural florentina, «il metro in questione è assente del tutto, o quasi, in canzonieri anche illustri (Francesco Maria Molza, Bernardo Tasso, Benedetto Varchi, Giovanni della Casa, Galeazzo di Tarsia, Annibal Caro, Giacomo Marmitta) oppure è marginale e ideologicamente poco resistente»². La raíz de esta presencia esporádica se halla seguramente en la carencia de autoridad del género, a causa de la escasa autorización ofrecida por el cancionero petrarquesco, donde está presente sólo con cuatro composiciones (52, 54, 106, 121), a lo que hay que sumar la múltiple variedad de formas que puede asumir el madrigal moderno, tales como para inducir a un estudioso a definirlo como «il componimento più informe di tutta la tradizione lirica italiana»³.

En la extremidad inferior del arco cronológico en el que estamos interesados, en 1559, el molde del madrigal del siglo XIV compuesto sólo de endecasílabos dispuestos en tercetos seguidos de uno o dos pareados fue considerado objeto de censura, junto con el explícito menosprecio de los escasos ejemplares de Petrarca⁴, por parte de

1. S. Ritrovato, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, en «Studi e problemi di critica testuale» (2001), pp. 131-154, cito de la p. 138. Para las citas en alemán, U. Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barok*, Berlín-Zurich, Verlag Gehlen, Bad Homburg v. d. H.-, 1969, pp. 68 y 80.

2. M. Ariani, *Giovan Battista Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500*, introducción a G. B. Strozzi, *Madrigali inediti*, Urbino, Argalia, 1975, p. LXIX.

3. A. Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, en «Lettere italiane», XXXIII (1981), pp. 529-548, cito de la p. 536.

4. Sobre el madrigal del siglo XIV y su supervivencia en épocas sucesivas, véase el estudio de G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rossi, 215 al Novecento*, en «Metrica», III (1982), pp. 159-252, donde no faltan referencias al hecho de que «nella sterminata produzione madrigalistica del secolo XVI e oltre, ci si imbatte in calchi non solo metrici sugli esemplari petrarcheschi» (p. 186).

Gerolamo Ruscelli, quien, al excluir los madrigales petrarquescos de la ejemplaridad del *Canzoniere* («per certo in tutti egli [Petrarca] è assai meno felice, che nell'altre cose, di pensieri come di testure»), indica en la rigidez isorítmica la carencia estilemática del modelo petrarquesco («non v'ebbe molta felicità, perché in effetto questa sorte di componimento più ricerca i versi corti, che niun'altra») e individua en Bembo el ejemplo a imitar («segua più tosto quelli del Bembo, e d'altri moderni nostri che quelli del Petrarca, i quali in effetto in testura sono poco vaghi»)⁵. A Bembo, de hecho, pertenece el modelo más sugestivo de los madrigalistas del siglo XVI, aunque conviene precisar desde ahora que tal modelo no se debe buscar ni, para la praxis poética, en las *Rime* de 1530, cuyos tres madrigales («Tutto quel che felice et infelice», «Che ti val saettarmi, s'io già fore», «Se lo stil non s'accorda col desio»)⁶ señalan una recuperación de la secuencia petrarquesca de endecasílabos, con una rigidez de esquema estrófico y una monotonía de resultados que tienden a anular ese efecto de musicalidad típico del ritmo madrigalesco, obtenido gracias sobre todo a la presencia del heptasílabo o *verso rotto* (*verso quebrado*); ni, para la reflexión teórica, en las *Prose della volgar lingua*, donde, haciendo un uso parcial de la antigua formulación contenida en el tratado de Antonio da Tempo (1332), Bembo manifiesta su poco entusiasmo respecto a las *rime madriali*, a las que su definición reconoce la propiedad formal de una «libertà intesa [...] come facilità» y la peculiaridad temática de los *pastorali amori* que «ritagliano una propria articolazione non riflessiva»⁷:

Libere poi sono quell'altre [rime], che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate, o perciò che prima cose materiali e grosse si cantassero in questa maniera di rime, sciolta e materiale altresì; o pure perché così, più che in altro modo, pastorali amori e altri loro boscarecci avvenimenti ragionassero quelle genti, nella guisa che i Latini e i Greci ragionano nelle egloghe loro, il nome delle canzoni formando e pigliando dalle mandre⁸.

5. G. Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venecia, Sessa, 1959, para las citas, véanse las pp. CXX-CXXII.

6. Para los textos de los tres madrigales, véase P. Bembo, *Rime*, en Id., *Prose e Rime*, ed. C. Dionisotti, Turín, Utet, 1966, pp. 518, 555, 572.

7. Para la doble cita, cf. M. Ariani, *Giovan Battista Strozzi*, cit., p. II.

8. P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, en Id., *Prose e Rime*, cit., p. 152.

La exhortación de Ruscelli («segua piuttosto quelli del Bembo») apuntaba, evidentemente, a los madrigales que el autor veneciano había insertado en la prosa de los *Asolani*, y en los que, en efecto, es posible encontrar esa concomitancia de *textura* y *pensamiento* que los madrigalistas del siglo XVI tomaron como modelo. En la también triple serie de los madrigales que se leían en el diálogo sobre el amor («Amor, la tua virtute», «Quand'io penso al martire», «Né le dolci aure estive»⁹), Bembo había renovado el antiguo metro, ofreciendo textos en los que se concentraban algunos de los más significativos caracteres con los que se presentaría en las décadas sucesivas el moderno madrigal poético quinientista. En la operación bembiana, en sustancia, la introducción de los *versi rotti* y la consecuente dicotomía heptasílabo-endeçasílabo determinaba en la organización monoestrófica, por un lado, la novedad rítmica que podemos resumir de musicalidad y de fluidez específicamente madrigalistas, y, por otro lado, la concentración de pensamiento; mientras que la *brevitas* típica del metro («il madrigale non vuole in alcun modo esser tanto lungo che ecceda il duodecimo verso, se pur vi arriva», prescribía Ruscelli) favorecía la concisa conceptuosidad con la que el discurso madrigalista solía expresar el argumento concentrado en el *eros*, con sustracción de la hegemonía arcádico-pastoril.

Aunque los rasgos hasta ahora apuntados vayan seguramente en la dirección de configurar el modelo del moderno madrigal literario, sería equivocado descuidar la indicación contenida en el *incipit* del pasaje citado de las *Prose* bembianas («Libere poi sono quell'altre...»), donde se expresa un concepto que pretende hacer hincapié en una libertad de elecciones que, casi cuarenta años después, resulta todavía vigente e incluso llevada al extremo en las palabras con que Ludovico Dolce se refiere a nuestro género poético: «la regola dipende dal piacere dello scrittore»¹⁰. En definitiva, desde los ejemplares de Ariosto y Sannazaro de época inmediatamente pre-bembiana¹¹, hasta los –no

9. Los tres textos pueden leerse en P. Bembo, *Gli Asolani*, en Id., cit., pp. 320, 341, 389. Es sabido, por lo demás, que el editor de la citada edición de la obra, C. Dionisotti, interpreta nuestras tres composiciones como estancias de canción o *canzonette*, aunque en la nota relativa al último añade que «qui la stanza è usata come madrigale e ne ha il tocco leggero e preciso», p. 389 n. 5.

10. L. Dolce, *I quattro libri delle osservazioni*, Venecia, De' Ferrari, 1562, p. 227.

11. Sobre los madrigales de Ariosto y Sannazaro, cf. Capovilla, *Materiali per la morfologia*, cit., pp. 178-180.

muy numerosos, en verdad— presentes en las principales recopilaciones de rimas desde 1545 en adelante¹², que tuvieron una abundante circulación en ámbito español y constituyeron a menudo el medio a través del cual se realizó la imitación de los poetas ibéricos, el madrigal literario resulta caracterizado por una singular variedad de formas, lo que hace imposible, independientemente de los rasgos señalados, reconocer una precisa caracterización formal del género, a propósito del cual ha sido precisado que «la definizione data dal Bembo nelle *Prose*, e l'esempio portato negli *Asolani*, di un metro composto di “rime libere”, rendeva bene l'idea, per chi avesse voluto cimentarsi, della straordinaria libertà formale del madrigale», con la consecuencia señalada por el mismo estudioso de que «non è facile discernere in tale varietà di stili tipologie precise, né stabilire se le diverse forme in cui si articola il madrigale seguano una linea cronologica o coesistano un po' casualmente nello stesso periodo»¹³.

2. Acuña, el madrigal y el cenáculo literario de Alfonso d'Avalos

Con los títulos de *Madrigal*, el primero, y de *Madrigal a una señora*, el segundo, las composiciones ocupan los folios 139v y 147v, respectivamente, en la *princeps* de las *Varias poesías* (Madrid, 1591), donde los 111 textos atribuibles a Acuña dan lugar «a una variada colección de metros y estrofas», y constituyen la producción poética que «don Hernando escribió a partir de su llegada a Italia, aunque lo más probable es que los poemas más antiguos no sean anteriores a 1541 ó 1542»¹⁴. Transcribo los textos de los dos madrigales, según la edición de Luis F. Díaz Larios:

Madrigal

En el tiempo, señora, que encubría
lo que publico agora,
no tuve de descanso sola un hora.

12. Sobre la presencia del madrigal en las antologías poéticas del siglo XVI, cf. S. Ritovato, *Antologie e canoni del madrigale (1545-1611)*, en «Studi e problemi di critica testuale» (2004), pp. LXIX y sigs.

13. S. Ritovato, *Forme e stili*, cit., pp. 135 y 132, respectivamente. Una «sommara diacronia del madrigale letterario cinquecentesco» la intenta, sin embargo, M. Ariani, *Giovan Battista Strozzi*, cit., pp. LXIX y sigs.

14. L. F. Díaz Larios, *Introducción* a H. de Acuña, *Varias poesías*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 47-48.

Lo que sentía me forzó a quejarme,
 y quedo más quejoso,
 porque lo que busqué para aliviarme
 me da menos reposo;
 y pues todo camino es tan dañoso,
 yo tomo por mejor
 dejarme en vuestra mano y la de Amor.

Madrigal a una señora

En un contino llanto
 hasta acabar la vida,
 ¿quién no murió de ver vuestra partida?

Y es muy poca señal de mal tan fuerte
 tal pérdida llorada,
 pues con el postrer daño, que es la muerte,
 aun no fuera igualada.

Sólo puede igualarle mi quedada,
 pues siendo vos partida,
 quedé yo sin el alma y sin la vida¹⁵.

Por ser dirigidos a una *señora*, Morelli parece excluir que los madrigales formen parte de los tres ciclos poéticos dedicados a Silvia, a Galatea y a la esposa, Juana de Zúñiga, respectivamente, que el estudioso italiano hipotiza a propósito de la producción lírica amorosa de nuestro poeta¹⁶. Partiendo de las consideraciones del mismo Morelli¹⁷, Díaz Larios individua un grupo de unas veinte composiciones entre las que se incluyen los dos madrigales, y en las que «no se alude

15. H. de Acuña, *Varias poesías*, ed. cit., pp. 319 y 332. Los dos textos pueden leerse también en las modernas ediciones de E. Catena de Vindel, *Varias poesías de Hernando de Acuña*, Madrid, CSIC, 1954, pp. 330 y 347; de A. Vilanova, *Hernando de Acuña. Varias poesías*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1954; de L. Rubio González, *Poesías de Hernando de Acuña*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1981, pp. 232 y 244.

16. G. Morelli, *Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale*, Parma, Università degli Studi di Parma – Studium Parmense Editrice, 1977, p. 17 n. 19. A la monografía de Morelli y a la introducción de Díaz Larios, sobre la poesía de Acuña en general, añádanse las esenciales síntesis de A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI, I, Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 122-134, y A. Alonso, *La poesía italianista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, pp. 135-141.

17. Véase G. Morelli, *Hernando de Acuña*. cit., pp. 43 y sigs.

a la amada con los nombres pastoriles de *Silvia* y *Galatea*, sino que se le apostrofa con un *vos* y/o *señora*, que, juntamente con el correspondiente empleo verbal, determina un tono íntimo que faltaba en las formas elusivas de los poemas pastoriles». Desde el punto de vista cronológico, además, el moderno editor de Acuña precisa que, con relación a este grupo de composiciones, «no importa tanto proponer unas fechas próximas para todos estos poemas [...] como recalcar su relación con los dedicados a Galatea»¹⁸. Ahora bien, en la meticulosa *deconstrucción* a la que Cabello Porras ha sometido la edición póstuma de las *Varias poesías*, a propósito del primer madrigal, pero con explícita referencia también al segundo, el estudioso se ha pronunciado en los siguientes términos: «podría optarse por considerarlo como una manifestación más del interés por los metros más diversos que preside el corpus poético de Acuña, y en este caso particular, como en el del otro madrigal, de un signo evidente de la imbricación entre la «cortesanía» del poeta, como individuo inmerso en una vida pública y privilegiada, y el espacio lírico en el que se nos muestra a sí mismo desde la reclamación de valores como la expresión “verdadera” y “sincera” de su sentir»¹⁹. Efectivamente, ya sea por los temas tratados como por las maneras de expresarlos, los dos madrigales de Acuña parecen ser típicas manifestaciones de un ambiente cortesano y, en este caso particular, parecen trasladarnos a la capital milanesa, donde, a partir de 1538, en torno a Alfonso d'Ávalos, marqués del Vasto, se organizó «un importante cenacolo frequentato da dame e gentiluomini, militari e letterati legati al servizio della cancelleria imperiale»²⁰, del que

18. L. F. Díaz Larios, *Introducción*, cit., p. 55, donde se lee también la lista de la veintena de composiciones que presentan «este nuevo enfoque»: «sonetos XXI, XXII, XXXVI, XXXVII, XLVIII, LII, LVII, LIX, LXI, LXII, LXX, LXXI, LXXX, LXXXII, LXXXIII, XCVII; “La fábula de Narciso” (III); “Elegía a una partida” (VII); las dos estancias (XX y CIV); dos canciones (L y LI); la “Carta en tercia rima” (LVIII); y los madrigales (LXXXVIII y XCVIII)».

19. G. Cabello Porras, *La deconstrucción de la dispositio impresa de las Varias Poesías de Acuña (1591): la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado*, en *Huir el encarecimiento. La poesía de Hernando de Acuña*, eds. G. Cabello Porras y S. Pérez-Abadín Barro, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 43-187.

20. G. Morelli, *Hernando de Acuña e Alfonso D'Ávalos, governatore di Milano, en La Espada y la Pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca* («Atti del Convegno Internazionale di Pavia. 16, 17, 18 ottobre 1997»), Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 2000, pp. 361-368, p. 364. Sobre la corte milanesa y sobre las relaciones entre Alfonso d'Ávalos y Hernando de Acuña, véanse también Morelli, *Hernando de Acuña*, cit., pp. 36-39; Id., *Esperienze letterarie di*

–como se sabe– formaron parte líricos italianos como Luca Contile, Anton Francesco Rainieri, Girolamo Muzio, junto con soldados-poetas españoles, como nuestro Acuña y el otro introductor del género madrigalista en España, Gutierre de Cetina. De modo que, teniendo en cuenta, por un lado, la citada indicación cronológica de Díaz Larios a propósito de los «poemas más antiguos» escritos por Acuña a partir de su llegada a Italia, y, por otro lado, del carácter típicamente «cortesano» subrayado por Cabello Porras, que parece vincular la composición de los dos madrigales al ambiente cortesano y al cenáculo cultural milanés del marqués del Vasto²¹, es posible hipotizar que los madrigales hayan sido producidos en los años entre 1541 o 42 y 1546, el año de la muerte del Marqués y de la incorporación de la compañía de Acuña a los ejércitos de Flandes.

En el lustro en cuestión o, en todo caso, a las alturas del último año de su estancia italiana, antes del traslado a tierra alemana, Acuña disponía ya de una gran variedad de formas del moderno madrigal literario, experimentadas por poetas italianos: desde los mencionados ejemplares con que se pusieron a la prueba Ariosto y Sannazaro en época pre-bembiana, a los diecinueve madrigales presentes en la primera antología giolitina, editada por Ludovico Domenichi, pasando –como es obvio– por el doble modelo madrigalesco ensayado por Bembo en los *Asolani* y en las *Rime*, al que ya me he referido. Sin embargo, si –como hemos hipotizado– los dos madrigales fueron compuestos realmente por Acuña antes de su alejamiento de Italia, que tuvo lugar después de la muerte de su amigo y protector Alfonso d'Ávalos, para su composición no debió de resultar un factor

Alfonso d'Ávalos *governatore di Milano*, en G. Caravaggi (ed.), *Cancioneros spagnoli a Milano*, Florencia, La Nuova Italia, 1989, pp. 232-255; A. Gargano, *La "doppia gloria" di Alfonso d'Ávalos e i poeti soldati (Garcilaso, Cetina, Acuña)*, en *La Espada y la Pluma*, pp. 347-360 (recogido aquí en las pp. 259-274); M. Lefèvre, *La lirica italiana e spagnola a Milano al tempo di Alfonso d'Ávalos (1538-1546)* y «1536-1546: Il decennio italiano di Hernando de Acuña, uomo d'armi e di lettere, en *Una poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologia del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'Epoca di Carlo V*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2006, pp. 90-100 y 106-109.

21. A propósito de las dos etapas italianas de Gutierre de Cetina (Milán y Palermo), en la primera mitad del siglo XVI, M. López Suárez ha observado que «questo periodo coincide allora con il momento del ripristino e revitalizzazione del madrigale in Italia, o per essere più precisi, con una nuova tappa del madrigale come poesia musicale che trionfa nei raffinati ambienti cortigiani» (*La pratica del madrigale nel petrarchismo spagnolo*, en *Esperienze letterarie* (2004), n. 4, 3-34, p. 9).

secundario una serie de circunstancias literarias que se verificaron en la corte milanesa del vivaz marqués, y que tal vez puedan contribuir a explicar cómo dos poetas soldados equiparables en tantas cosas, por edad, profesión y gustos literarios, y con una experiencia italiana parcialmente coincidente por cronología y geografía cultural –Acuña y Cetina– sean los introductores en la poesía española de un género como el madrigal, que resultaba ausente en el sistema de los géneros poéticos convertido en canónico a partir de la edición de 1543 de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*²².

Si bien, como justamente se ha subrayado, «presso la corte *bi-lingue* radunata intorno ad Alfonso d'Ávalos circolavano [...] tutti i volumi più importanti che i torchi delle tipografie veneziane e milanesi dettero alla luce in quegli anni»²³, es preciso dar la razón a un italianista interesado en las cosas españolas, como es Tobia Toscano, quien recientemente ha advertido que, además de tener en cuenta las impresiones, «bisogna seguire i transiti dei poeti (e dei manoscritti di rime) quasi sempre vagando da una corte all'altra, dalla Sicilia di Ferrante Gonzaga, alla Milano di Alfonso d'Ávalos, dalla Napoli di Pedro di Toledo alla Siviglia del Duca di Sessa»²⁴. Y, naturalmente, en la época que nos interesa, entre los años treinta y cuarenta del siglo, entre la capital partenopea del duque de Alba y la lombarda del marqués del Vasto, los pasajes no debieron de ser raros. Entre otras cosas, porque, a la par que Nápoles, «un altro centro di sicura lettura di manoscritti tansilliani era Milano»²⁵. A uno de estos manuscritos tuvo acceso seguramente Acuña, cuando tradujo la elegía en tercetos del napolitano, «Se quel dolor che va innazi al morire», que en el volumen de las *Varias poesías* aparece con el título de *Elegía a*

22. Para M. López Suárez, la fuente principal de Cetina son los madrigales de Girolamo Parabosco, por lo que véase *El madrigal de Cetina*, en G. Cabello Porras y J. Campos Daroca (eds.), *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, siglo de oro y modernidad*, Málaga, Universidad de Málaga / Universidad de Almería, 2002, pp. 51-63, y Ead., *La pratica del madrigale*, cit., pp. 9-15. Sobre los madrigales de Cetina, véase también B. López Bueno, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978, pp. 240-249.

23. M. Lefèvre, *Il decennio italiano di Hernando de Acuña*, cit., p. 109.

24. T. R. Toscano, *I petrarchisti napoletani e il Siglo de Oro*, en L. Chines (ed.), *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, I, 217-238, p. 232.

25. Ivi, p. 227.

una partita. Publicada por primera vez en la miscelánea de Ludovico Dolce, *Rime di Signori Napoletani ed altri nobilissimi ingegni* (Napoli, 1552), aparece también en un manuscrito de rimas que Tansillo envió en enero de 1546 a Gonzalo Fernández de Córdoba, III duque de Sessa, que ahora se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra (Cu)²⁶. A este respecto, el mismo Toscano observa que «la dipendenza del testo di Acuña da Cu, o da un testimone affine, si spiega con la lunga consuetudine che egli, in qualità di capitano dell'esercito imperiale in Italia, ebbe modo di maturare con Alfonso d'Ávalos»²⁷. El hecho es que en esta tradición manuscrita de las rimas tansillianas, los madrigales «godono di un favore affatto inusuale»²⁸, desde el momento en que con 15 textos el género se confirma como una de las formas métricas de mayor presencia. Por lo demás, si se considera que las *Rime* de Sannazaro contienen 4 madrigales, y que hasta 8 del mismo género figuran entre las *Disperse*, resulta confirmado el «ruolo di anticipatore, di inventore consapevole e acuto»²⁹ que los estudiosos le reconocen al poeta napolitano y, en particular, por lo que concierne a nuestro género poético, podemos estar de acuerdo con Santagata, cuando escribe que «proprio nel Sannazaro siano da ravvisare i prodromi di quella moda madrigalistica che di lì a poco scoppierà a Napoli e vivrà a lungo nel Cinquecento»³⁰, y de la que Tansillo puede ser considerado uno de los más significativos intérpretes³¹. Ni se debe omitir, por último, que en la no muy amplia producción literaria de Alfonso d'Ávalos³², acompañando a los 38 sonetos y a una epístola en versos sueltos, se encuentra el celeberrimo madrigal «Il bianco e dolce cigno», puesto en música por el flamenco Jacques Archadelt

26. A. Bart Rossebastiano, *Un nuovo codice di poesie di Luigi Tansillo*, en «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCI (1974), pp. 383-390, y sobre todo, T. R. Toscano, *Un "libro" di rime di Luigi Tansillo per don Gonzalo Fernández de Córdoba, III duca di Sessa*, en Id., *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Nápoles, Loffredo Editore, 2000, pp. 146-182.

27. Toscano, *I petrarchisti napoletani e il Siglo de Oro*, cit., p. 228.

28. Id., *Un "libro" di rime di Luigi Tansillo*, cit., p. 180.

29. E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, en *Rinascimento inquieto*, Turín, Einaudi, 1994, p. 267.

30. M. Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padua, Editrice Antenore, 1979, p. 265.

31. Para los textos de los madrigales de Tansillo, véase L. Tansillo, *Il Canzoniere. Edito ed inedito*, ed. E. Percopo, I, Nápoles, Liguori Editore, 1996.

32. Cf. G. Morelli, *Esperienze letterarie di Alfonso d'Ávalos*, cit., p. 235 y n. 5.

en el *Primo libro di madrigali a quattro voci* (1539)³³. En suma, si es verdad, como bien sintetiza Lefèvre, que entre los rimadores contemporáneos italianos que ejercieron su influencia en Hernando de Acuña «figurarono, senza dubbio, i ‘soliti’ Bembo e Sannazaro, ma anche personaggi minori di ambiente prevalentemente lombardo-veneto, o comunque padano, e partenopeo»³⁴, es igualmente cierto que, al menos por lo que respecta a la práctica del género madrigalista, no es necesario, con el fin de conjugar esta doble influencia, pensar en los dos periodos italianos de Acuña –la larga estancia en los territorios del ex-ducado milanés, el primero, y las más breves y fragmentarias permanencias en la ciudad partenopea con ocasión de la expedición al Norte de África, el segundo–, sino que es suficiente con tener en cuenta sólo los años al servicio de Alfonso d’Ávalos, quien, además de desarrollar el papel de «importante intermediario tra le due culture e lingue»³⁵ (italiana y española), en virtud de su origen y formación, en los años de su gobernación, ejerció también la función de enlace entre las dos culturas literarias, padana y napolitana.

3. El experimentalismo madrigalesco de Acuña

Ambos de diez versos, los madrigales de Acuña se mantienen en los límites del «duodecimo verso» prescritos por Ruscelli, y parecen entrar con pleno título en la forma breve, libre y dúctilmente abierta del madrigal quinientista que, como bien sintetiza Ritrovato, presentaba una «organizzazione monostrofica, di lunghezza variabile da cinque a quindici versi (preferibilmente da sette a undici), con libera disposizione di rime (da tre a nove tipi diversi, compresa eventualmente una rima irrelata) ed alternanza –consueta, ma non obbligatoria– di settenari ed endecasillabi (non esclusa la possibilità di quinari)»³⁶. En la doble tipología adoptada por Acuña, el madrigal asume una forma perfectamente bipartita, en el sentido de que cuenta con un igual número de endecasílabos y heptasílabos, con cuatro rimas y dos palabras-rima (*vida* y *partida*) que se repiten en orden inverso en los

33. Cf. P. Fabbri, *Accoppiamenti giudiziosi di musica e poesia: il caso del madrigale*, en «Il saggiautore musicale», XII, n°1 (2005), pp. 29-33, en esp. las pp. 30-32.

34. Lefèvre, *Il decennio italiano di Hernando de Acuña*, cit., p. 106.

35. Morelli, *Esperienze letterarie di Alfonso d’Ávalos*, cit., p. 235; sobre la formación literaria del marqués recibida en Nápoles, véanse las pp. 235-241.

36. Ritrovato, *Forme e stili*, cit., p. 131.

versos iniciales y finales de la composición, como sucede en *Madrigal a una señora*: abBCdCdDbB; o bien, como en el caso de «En el tiempo, señora, que encubría», concede un ligero predominio al verso largo respecto al quebrado (seis y cuatro respectivamente), con un número de rimas superior en una unidad respecto al anterior: AbB-CdCdDeE. Ahora bien, en un reciente e interesante artículo, su autor, Álvaro Alonso, a propósito de la estructura métrica de los madrigales de Acuña ha subrayado «la convergencia del villancico y del madrigal» y, en particular, por lo que concierne al esquema adoptado para el que comienza «En un contino llanto», ha sostenido que «ese esquema [...] está mucho más próximo al esquema de rimas de terceto + cuarteta (o redondilla) + terceto, típico de muchos villancicos. La prueba de que Acuña tenía en el oído el esquema del villancico es que los dos últimos versos retoman las rimas de los versos 2 y 3, de manera que puede hablarse de cabeza, mudanza y vuelta. Esta, además, aparece precedida por un verso que rima con la mudanza, es decir, que actúa como el verso de enlace del villancico: cabeza (ABB), mudanza (CDCD), verso de enlace y vuelta (DBB)». No se diría lo mismo del segundo madrigal, cuya estructura métrica –según Alonso– «se aleja del villancico castellano y se aproxima al madrigal canónico italiano», desde el momento en que los versos finales no retoman la rima de los iniciales y, por tanto, «no puede interpretarse como una vuelta», lo que permite al mencionado estudioso exponer la hipótesis según la cual, aunque se ignore la cronología relativa a las dos composiciones, «es tentador suponer que ésta [“En el tiempo...”] es posterior a la que he analizado en primer lugar [“En un contino...”]. Inicialmente Acuña habría equiparado el madrigal a una forma métrica, la del villancico, que le resultaba infinitamente más familiar. Sólo más adelante habría advertido que madrigales y villancicos diferían por algo más que la medida de sus versos»³⁷. No es difícil compartir las observaciones de Alonso, al ser quizá inevitable que un poeta que pretenda experimentar una nueva forma poética, tenga en la mente, en las primerísimas fases al menos, esquemas y módulos para él más familiares, y más cuando entre los géneros interesados haya significativas zonas de contacto, ya sea en el aspecto formal como en el temático. Sin embargo, tal vez no sea del todo inútil añadir unas pocas consideraciones, adjuntando algún dato

37. A. Alonso, *Villancicos y madrigales*, en «Cancionero general», 4 (2006), pp. 9-20, todas las citas son de las pp. 12-14.

que pueda contribuir a enriquecer el cuadro en el que se coloca la novedad experimental de Acuña. En efecto, en la gran variedad de formas en las que encontró expresión el madrigal italiano del siglo XVI, y de las que Acuña debió de tener un parcial conocimiento, no es de excluir –por los motivos expuestos en el apartado anterior– que el poeta español haya podido tener acceso a la lectura de un madrigal que figura entre las *Disperse* de Sannazaro y que presenta un esquema métrico (AbBCDcDDbB) muy parecido al del madrigal de Acuña más próximo al villancico, según Alonso:

- A che pur sempre piangi, anima trista,
se, per sempre languire,
d'amor non si può mai voglia finire?–
- Io piango, aimè, perché piangendo io trovo
breve riposo alla mia eterna doglia,
e con parole trovo
di palesar altrui quel che mi addoglia.–
- Deh, cangia, anima, ormai questa ria voglia
e cerchiàn di morire,
c'altro fin non si scopre al tuo martire.–³⁸

Cabe apenas señalar, dado el altísimo grado de topicidad del argumento tratado, que, si bien a través del recurso a dos diferentes motivos: el diálogo entre el yo y el alma enamorada, en el texto italiano, y el dolor de la separación, en el español; el tema del tormento de amor que une a los dos madrigales parece alimentarse de la copresencia de factores como el llanto, en el primer verso de ambos («pur sempre piangi», «un continuo llanto») y la muerte, más reiteradamente en el madrigal de Acuña («acabar la vida», «murió», «muerte», «sin la vida»), sobre todo en la parte conclusiva en el de Sannazaro («morire»). Y, a propósito de los versos finales, merece la atención el hecho de que el artificio de las palabras en rima en el preludio y la conclusión del texto italiano («languire-finire» / «morire-martire»), donde el orden de los términos casi sinónimos resulta invertido, se encuentre en el texto español transformado en el más puntual fenómeno del *retronx*, con las

38. J. Sannazaro, *Opere volgari*, ed. A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, *Disperse*, XXXIII.

palabras-rima en orden inverso; un recurso estrófico característico de la canción y del villancico³⁹, al tratarse –en éste último–, como ha sido observado recientemente, «de la modalidad más sofisticada, atestiguada en las composiciones provistas de mayor elaboración formal»⁴⁰.

Naturalmente, es verosímil que, queriendo componer en su lengua uno de los primeros madrigales, si no el primero en absoluto, Acuña se sintiera inducido a tomar prestado el esquema métrico del texto sannazariano por los motivos aclarados por Alonso, o sea, por la forma que él podía advertir como próxima a la del villancico, la más familiar para él, lo que no quita, sin embargo, que soluciones métricas próximas y asimilables a las del género poético español estuvieran presentes independientemente también en la gran variedad de estilos que caracterizan al madrigal italiano, del que no siempre se puede decir que le sea «extraña la bipartición estructural típica del villancico, como se muestra a las claras en el citado madrigal de Sannazaro. Más bien es de subrayar cómo, en la experimentación de Acuña, falte casi completamente ese efecto de musicalidad y de fluidez típico del ritmo madrigalesco, a cuya creación ofrece una aportación esencial el uso de la heterometría. Detengámonos, por ejemplo, brevemente en los vv 6-7 del madrigal de Sannazaro: «e con parole provo / di palesar altrui quel che mi addoglia», donde la alternancia de metro, unida a la pericia en la construcción sintáctica y a un uso hábil del encabalgamiento, crea una perfecta cadencia rítmica. Si se leen los correspondientes versos del madrigal de Acuña: «pues con el postrer daño, que es la muerte, / aun no fuera igualada», es fácil darse cuenta de cómo la rigidez de las unidades sintácticas implicadas, cada una de las cuales resulta encerrada en el espacio textual que ocupa, impide el efecto de fluidez en el pasaje de una medida a otra del verso, con la consecuencia de que la alternancia de endecasílabos y heptasílabos termina por perder la singular capacidad de producir cadencias rítmicas musicales. Desde esta perspectiva, las cosas tampoco parecen indicar señales de cambio en el otro madrigal, donde Acuña adopta un diferente esquema métrico que «se aproxima al madrigal canónico italiano»,

39. Véase V. Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 51-53, 104-108 e *passim*.

40. I. Tomassetti, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008, p. 102.

según Alonso⁴¹. Ya lo había señalado sintéticamente Mercedes López Suárez, quien, al extender sus conclusiones de un madrigal a otro de Acuña, había observado que «manca quella musicalità ritrovata nei madrigali cetineschi provocata da un' espressività lirica priva di freschezza, quasi un linguaggio forzato o poco felice nella scelta dei valori ritmici»⁴². Y de un «linguaggio forzato» se trata, en efecto: la expresión resulta totalmente adecuada, si con ella se entiende que un estilo lírico que nace y se desarrolla en función de un determinado código poético se adapta mal, dando lugar así a los inevitables efectos de forzatura, si el mismo se emplea en la creación de géneros nuevos que, por pertenecer a un distinto código-poético, soportan mal o, incluso, rechazan estilos y maneras que le son extrañas. Un fenómeno análogo, por lo demás, ya se había verificado en la segunda mitad de los años veinte, con ocasión de las primeras experimentaciones del soneto en lengua española por parte de poetas como Boscán y Garcilaso, los cuales, si bien en medida muy distinta –como bien se sabe–, recalcaron un lenguaje típico de la tradición autóctona en la producción de sus primeros ejemplares del nuevo género. Ocurre de nuevo un par de décadas después, en la época de la experimentación del madrigal por parte de Acuña. Sobre el aspecto métrico ya nos hemos detenido; el hecho es que también para las consideraciones de estructura, contenido y lengua –quizá todavía más que para las métricas– vale el juicio del mencionado Alonso, según el cual «los dos madrigales de Acuña siguen siendo marcadamente cancioneriles»⁴³. Y más si le damos peso a un fenómeno que, en la época de Acuña, ya se había cumplido abundantemente, y que Isabella Tomassetti, en las conclusiones de su reciente libro sobre el villancico, ha sintetizado de la siguiente manera: «la práctica poética de la corte no mantuvo nítidos los confines y llegó a extender al villancico –que mientras tanto había adoptado, junto con la estrofa zejelesca, el tipo estrófico románico con mudanza de más rimas– tipologías temáticas y expresivas características de la canción, mitigando la oposición inicial», con la ulterior consecuencia de que «la presencia de la temática amorosa-cortesana en el villancico por otra parte, contribuyó pronto a producir el eclipse de la canción, favoreciendo así el auge de aquél como vehículo privilegiado de la lírica

41. Alonso, *Villancicos y madrigales*, cit., p. 14.

42. López Suárez, *La pratica del madrigale*, cit., p. 16.

43. Alonso, *Villancicos y madrigales*, cit., p. 18-19.

cortesana del Primer Renacimiento»⁴⁴. Por otra parte, es verdad también que, como para el aspecto métrico e, incluso, para el estructural, la asimilación al género autóctono del villancico estaba justificada por la presencia de algunas tipologías de madrigal italiano, dentro de la variedad de este metro, salvo, luego, lograr alcanzar a malas penas –o no alcanzar del todo– aquella novedad rítmica consistente en musicalidad y fluidez, que estaba determinada por la introducción de los *versi rotti* –como hemos tenido ocasión de ver hasta ahora–; del mismo modo, la conceptuosidad con que a menudo en el madrigal italiano se expresaba el argumento amoroso, y en cuyo origen se encontraban sea la concentración de pensamiento, a su vez debida a la alternancia de endecasílabos y heptasílabos, sea la *brevitas* típica del género, favorecía inevitablemente la adopción de un registro estilístico con muchos rasgos parecidos al que el villancico del filón amoroso-cortesano compartía con el género afín de la canción.

No sorprende, pues, que cuando Acuña decide introducir el madrigal en el nuevo sistema de géneros poéticos que iba construyéndose paulatinamente y enriqueciéndose a lo largo del segundo cuarto del siglo, termine realizando dos breves composiciones cuyo discurso poético no se aparta mucho ni de la conceptuosidad tendencialmente paradójica ni de la específica trama retórica que dominaban en los dos géneros poéticos españoles que acabo de mencionar, aunque hay que decir que sin alcanzar nunca las formas extremas tan frecuentes, en cambio, en las canciones e, incluso, en los villancicos. Así, nutrido de un léxico sustancialmente pobre y prevalentemente abstracto, el discurso poético de ambos madrigales se mueve en el marco de una formulación de claro planteamiento conceptuoso, al que tampoco es ajeno una cierta tendencia a la adopción de la paradoja, como ocurre en el pensamiento al que da voz «En un contino llanto», según el cual, incluso más que la misma muerte del enamorado, es su permanencia la que iguala el mal extremo producido por la partida de la amada: «pues con el postrer daño, que es la muerte, / aun no fuera igualda. // Sólo puede igualarle mi quedada»; con el último verso («quedé yo sin alma y sin la vida») que alude a un célebre concepto glosado en numerosos

44. Tomasetti, *Mil cosas tiene el amor*, cit., pp. 170-171.

poemas⁴⁵ a lo largo de casi dos siglos; y como se verifica todavía más claramente, quizá, en la idea de que el remedio del mal se revela peor que el mismo mal, desde el momento en que, en lugar de dar alivio, la decisión de publicar el mal de amor acrecienta tanto el daño como el lamento: «Lo que sentía me forzó a quejarme, / y quedo más quejoso, / porque lo que busqué para aliviarme / me da menos reposo». Nada que se le compare, como se ve, con las extravagancias conceptuosas a las que estaba acostumbrado el lector de ciertas canciones y villancicos, pero es verdad también que tal atenuación es, sin duda, el resultado de la adopción del nuevo género que mal se avenía, en realidad, con un elevado grado en el uso del concepto y de la paradoja. Naturalmente, allí donde el discurso poético se alimenta de estos recursos, si bien en la medida atenuada de que se ha hablado, es imposible que renuncie a la complementaria trama retórica hecha de figuras de repetición y de oposición. De hecho, incluso la más rápida y superficial de las lecturas no puede dejar de notar cómo en los apenas veinte versos que se obtienen sumando los dos textos, en torno al tema común del tormento de amor declinado con el recurso a dos distintos y tópicos motivos, el poeta teje una red de figuras donde, a partir de la doble antítesis sobre la que se construyen respectivamente las composiciones (*partida / quedada*, por un lado, y *encubrir / publicar*, por otro), se reconocen los tropos más propios de la lírica amorosa cancioneril, como el poliptoton y la figura etimológica (*igualada / igualarle*, *murió / muerte*, *llanto / llorar*, *quejarme / quejoso*, *partida* como sustantivo y participio), con una mayor concentración de ellos en el madrigal que comienza «En un contino llanto», aunque el caso más fuerte de repetición se debe a la combinación de aliteración y figura etimológica (*quejarme / quedo / quejoso*), presente en los versos centrales del otro madrigal, «En el tiempo».

Todo esfuerzo de renovación en poesía, como en cualquier otro producto de la actividad humana que tenga como propio fundamento la tradición, difícilmente podría prescindir de fases más o menos prolongadas de adaptación, durante las cuales las formas de lo antiguo y

45. Me refiero, naturalmente, al «mote que, glosado ya en tiempos de Enrique IV, continuó siendo tema de inspiración durante más de un siglo y medio», sobre el que puede verse el estudio clásico de R. Lapesa, *Poesía de cancionero y poesía italianizante*, en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 145-171, en esp. las pp. 164-171.

de lo nuevo se van combinando, dando origen a resultados que se nos revelan como el fruto de un proceso de hibridación. Es el precio que debe pagar todo aquel que se proponga renovar, consistiendo en ello el sentido mismo de la experimentación. Hay, sin embargo, poetas que, dando pruebas de una personal genialidad, sorprenden por la rapidez y facilidad con que desde los primeros tanteos en que se miden con lo nuevo llegan a resultados de plena madurez, como ocurre con Garcilaso, cuando desde los primerísimos y balbucientes sonetos parece dar el salto a los que se colocan como origen de una nueva y secular tradición. Hay otros, por su parte, que, sin alcanzar la cumbre de la excelsa poesía, muestran, de todos modos, poseer una habilidad tal, que imprimen un giro decisivo al proceso innovador del que son protagonistas, como es el caso de algunos madrigales de Cetina, que el poeta sevillano compuso en el mismo giro de años en que nuestro Acuña se empeñaba en elaborar los suyos, y que también contienen los signos de la antigua manera, aunque mucho menos acentuados que los reconocibles en los madrigales del vallisoletano. De éste y sus madrigales, si lo expuesto hasta ahora es atendible, podemos decir que en la lucha con la tradición, ésta supo tomarse su revancha.

LA «DOPPIA GLORIA» DE ALFONSO D'AVALOS Y LOS POETAS-SOLDADOS ESPAÑOLES (GARCILASO, CETINA, ACUÑA)

1.

Habían pasado ya más de diez años de la gloriosa batalla de Pavía (1525) y no más de tres de la conquista de Túnez (1535), cuando el secretario del virreino de Nápoles, el humanista Bernardino Martirano, decidió evocar ambas: la guerra franco-española y la victoriosa expedición africana, en un breve poema en octavas titulado *Il pianto d'Aretusa*, donde, ciertamente, no podía faltar el habitual catálogo de los héroes en su partida para las costas de África. Engalanado con las continuas e hiperbólicas referencias mitológicas, el desfile se abre inevitablemente con la mención del emperador, y prosigue con sus buenas tres octavas enteramente dedicadas a Alfonso d'Avalos, en la primera de las cuales se concentran, y sólo en los cuatro versos iniciales, hasta cinco identificaciones con héroes y mitos clásicos:

Ecco il cristato Achille, il grande Alfonso,
per cui tanto è famoso il vasto Aimone,
che rappresenta in un Marte e lo intonso Apollo,
il forte Alcide e 'l bello Adone¹.

1. B. Martirano, *Il pianto d'Aretusa*, ed. T. R. Toscano, Nápoles, Loffredo, 1993, p. 87, octavas 117-19. Sobre la fecha y las circunstancias de composición del pequeño poema, véase la exhaustiva *Introduzione* del editor, pp. 7-49, en esp. las pp. 17-23.

Primero individuado con el nombre del héroe guerrero por antonomasia, Aquiles, e inmediatamente después indicado con el nombre propio, el marqués es igualado, por último, sin duda a un dios de la guerra, que reúne en sí la fuerza de Heracles, la sabiduría poética de Apolo, la belleza de Adonis.

Con las tres estancias de la *Aretusa*, el secretario napolitano sumaba su voz al vasto coro de literatos italianos que en sus obras celebraron las virtudes del joven marqués, el cual –como es sabido– a la fama de las victorias militares, por las que a sólo 26 años mereció el nombramiento de comandante general de las tropas imperiales, unió el renombre de las pruebas poéticas: primero en Nápoles, bajo la amorosa y severa guía de Vittoria Colonna, y luego en Milán, donde la responsabilidad del gobierno de la ciudad no le impidió organizar un importante cenáculo cultural, ni tejer una poblada red de relaciones con numerosos intelectuales y artistas. Valor militar y habilidades poéticas: la «doppia gloria» a la que aludió el milanés Giovanni Vendramini en un soneto dedicado al marqués², se repiten constantemente en las apologías literarias de Alfonso, en quien de esta manera terminaba por contemplarse «l'aulico modello del soldato-cortigiano», como ha observado Gabriele Morelli en la inteligente y documentada aportación dirigida a ilustrar las «esperienze letterarie» de nuestro marqués³.

Es sabido por la mayoría que la ya copiosa hueste de literatos que celebraron a d'Avalos, en italiano y en latín, aumentó con las aportaciones de tres importantes poetas españoles, cuyo destino sea de innovadores de las letras patrias, sea de hombres de armas empeñados en las campañas imperiales, resulta indisolublemente unido no sólo a

2. Sobre el soneto de Vendramini, publicado en las *Rime di diversi e illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. ingegni. Nuovamente raccolto, et con nuova additione ristampate. Libro quinto*, en Vinegia, por Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1552 (ya salido a la luz como *Terzo libro* el mismo año, y reimprimido como *Libro quinto* en 1555, siempre con diferencias), cf. S. Albonico, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milán, Franco Angeli, 1990, p. 251 n.132. Sobre Vendramini, *ivi*, pp. 310-21 y *passim*.

3. G. Morelli, *Esperienze letterarie di Alfonso d'Avalos governatore di Milano*, en G. Caravaggi (ed.) «Cancioneros» spagnoli a Milano, Florencia, La Nuova Italia, 1989, pp. 233-59, donde el autor –en *Appendice*– publica nueve líricas inéditas de d'Avalos, provenientes del Ms. XIII.D.22 de la Biblioteca Nacional de Nápoles. Sobre la «vasta documentazione agiografica riunita nel manoscritto napoletano», cf. p. 236 nota 8. Mi cita del texto se encuentra en la p. 235.

la suerte de nuestra península, sino incluso –en formas y medidas distintas– a la misma persona del marqués. Me refiero, naturalmente, a Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina y Hernando de Acuña, tres soldados-poetas, cuyas vicisitudes militares se entrelazan no poco con las de Alfonso, y en cuyas obras poéticas quedan huellas significativas de su presencia, desde el momento en que –como se recordará– los primeros dos (Garcilaso y Cetina) le dedicaron otros tantos sonetos, mientras al tercero (Acuña) pertenecen hasta siete sonetos, casi ecuanimemente distribuidos entre el encomio en vida y el elogio fúnebre⁴. Se constituye así un pequeño *corpus* de textos que, homogéneo por tema y métrica, cubre las dos principales fases en que fue reparada la existencia del marqués: la napolitana, a la que puede hacerse remontar el soneto único de Garcilaso, y la milanese, en la que sin duda se inscribe la mucho más abundante serie de sonetos de Cetina y Acuña⁵. Pero lo que hace todavía más interesantes nuestros textos se debe a un ulterior factor que consiste en lo siguiente: en el hecho de que los tres autores españoles, por ser soldados-poetas, podían a su vez aspirar a aquella «*doppia gloria*» (militar y poética) por la que Alfonso fue celebrado en vida y magnificado a su muerte. Estoy, en realidad, sugiriendo la posibilidad de leer los nueve sonetos como una especie de espejo inverso del de Narciso: es decir, donde, en lugar de la propia imagen reflejada, percibida como ajena, se exhibe la imagen de otro, poéticamente representada, en la que al yo poético le está sutilmente concedido reflejarse. En otras palabras, queriendo retomar los términos-clave de un celeberrimo soneto de Garcilaso, se trata de definir cómo se combinan, en los textos seleccionados, las cuatro constantes en juego, a saber: la *espada*, la *pluma*, el poeta que celebra y la personalidad celebrada.

4. Indico, a continuación, la serie de los nueve sonetos, relegando en apéndice los textos, de los que el lector podrá cómodamente valerse a lo largo del análisis contenido en los sucesivos apartados, en los que las referencias textuales serán limitadas a lo estrictamente necesario: Garcilaso de la Vega, *Clarísimo marqués, en quien derrama*; Gutierre de Cetina, *Aquella luz que de la gloria vuestra*; Hernando de Acuña, *Tan hijos naturales de Fortuna; Señor, bien muestra no tener Fortuna; Señor, en quien nos vive y ha quedado; Sólo aquí se mostró cuánto podía; Aquella luz que a Italia esclarecía; ¡Cuán doloroso estilo bastaría; Si, como de mi mal he mejorado*.

5. Me limito a recordar que el marqués Del Vasto fue nombrado gobernador de Milán en 1538; para mayores detalles sobre la cronología de los sonetos, véase la nota siguiente.

Un simple armazón teórico nos ayudará a trazar el recorrido a lo largo del cual nos moveremos. Establezcamos, en primer lugar, que el objeto representado, o sea, Alfonso, puede ser valorizado en el texto sólo en su papel de soldado, o sólo en el de poeta, o en ambos papeles. Por otro lado, el yo poético podría decidir no figurar para nada en el texto, dejando que la persona del destinatario ocupe el entero espacio textual; o, por el contrario, podría no renunciar a alguna forma de presencia, en el texto, decidiendo así aparecer –con diverso grado de ingerencia– sólo bajo condición de poeta, o de soldado, o incluso de las dos. Un rapidísimo cálculo que tenga en cuenta ambos factores introducidos: ausencia / presencia del yo poético y valorización como soldado y/o como poeta, lleva a la constitución de una tipología con no más de doce posibles casillas; de las cuales –anticipo– sólo cuatro resultan realmente ocupadas por al menos uno de nuestros nueve sonetos. Puesto que no hay nada más que insistir sobre el armazón teórico, podemos pasar a la evaluación directa de los nueve sonetos que, en apéndice, he adjuntado no siguiendo la cronología de composición, sino teniendo en cuenta el orden de exposición⁶.

6. Prescindiendo de la cuestión de la identidad del destinatario (para ello cf. *infra*, n. 10), el soneto *Clarísimo marqués* pertenecería –según Lapesa– «a los años en que Garcilaso estuvo en Italia (desde septiembre de 1532)»; cf. *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ahora en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo 1985, p. 182. «A los años napolitanos (1533-1536)», lo asigna también E. L. Rivers (ed.), G. de la Vega, *Obras completas*, Madrid, Castalia, 1981, p. 120. Lo anticipa de al menos cuatro años E. Mele, para quien «si fué dedicado a éste [ad Alfonso], indudablemente fué escrito antes de la empresa de Túnez, cuando se le propuso para el mando de españoles e italianos, todavía joven de 26 años, que había hecho concebir grandes esperanzas» (*Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia*, en «Bulletin Hispanique», XXV (1923), p. 121). A los años cuarenta, y más precisamente al bienio de 1544-46, se puede datar el soneto de Cetina, *Aquella luz*, compuesto probablemente durante una estancia milanese del poeta, que siguió a su participación en la guerra franco-española de los años 1543-44; cf. B. López Bueno, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978, pp. 64-65, y de la misma estudiosa, *Introducción a G. de Cetina, Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 26-28. De los siete sonetos de Acuña, cuatro (*Señor, en quien nos vive; Sólo aquí se mostró; Aquella luz que a Italia; ¡Cuál doloroso estilo!*) fueron compuestos con ocasión de la muerte del marqués del Vasto, sucedida el 31 de marzo de 1546. De los restantes tres, dos (*Tan hijos naturales* y –con menor evidencia– *Señor, bien muestra*) parecen vagamente aludir a los infortunados sucesos que signaron la desgracia del marqués, causándole el abandono de la vida política y el retiro en el castillo de Vigevano, y –por tanto– se colocan en los años 1544-46; mientras que el tercero (*Si, como de mi mal*), si –como parece– se refiere veladamente a una herida recibida por el poeta en combate, dataría del tiempo de la campaña militar en Piamonte contra los franceses, en su fase más aguda de los años 1536-37, o sea

Al presentar los textos, en efecto, procederé desde un mínimo a un máximo de presencia textual del yo poético; y al mismo tiempo, desde la máxima valorización de Alfonso como soldado a la, igualmente máxima, de él como poeta.

Valga decir una vez por todas que el tiempo de que dispongo, induciéndome a la máxima síntesis, a duras penas me consentirá una aproximación global al problema suscitado, por lo que desde ahora pido disculpas por el carácter inevitablemente parcial del que se resentirá el análisis de cada uno de los textos.

2.

La mayor parte de nuestros sonetos: seis de nueve, todos de Acuña, se incluye sustancialmente en el tipo –quizás– más previsible: el que, *con un yo poético ausente en el texto, tiende a exaltar la figura de Alfonso por la virtudes militares*. Y sin embargo, respecto a dicha tipificación, no escasean precisamente ya sea los matices, ya sea –incluso– las derogaciones parciales. Para comenzar, el yo poético se reserva, aunque modesto, un espacio textual en al menos dos ocasiones. Pasando por alto el v. 5 del soneto (3), es sobre todo al comienzo del soneto (6) donde encontramos una reducida, pero significativa, excepción a la ausencia del yo poético. En efecto, al denunciar la inadecuación de todo *doloroso estilo* capaz de expresar el universal e incomparable abatimiento por la muerte de Alfonso, el poeta termina por ponerse en juego a sí mismo en el acto de buscar en vano una cifra estilística adecuada a la tragicidad del acontecimiento. Por otra parte, es indicativo que, en la misma composición, el último terceto contenga un rápido apunte a la gloria poética del difunto marqués, con el efecto –implícito, pero inevitable– de dar lugar a una confrontación, en el terreno mismo de la poesía, entre el yo poético, que se

–después de la paz de Niza del 38– durante las escaramuzas que todavía se verifican en los cuatro años sucesivos a la tregua. Sobre los sonetos a la muerte de Alfonso, cf. G. Morelli, *Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale*, Parma, Studium Parmense Editrice, 1977, pp. 36-38. Sobre los sonetos en vida, véanse las correspondientes notas a los textos de L. F. Díaz Larios, en su ed. de H. de Acuña, *Varias poesías*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 257 y 258, donde se halla –sin embargo– ausente una hipótesis de datación a propósito de *Señor, bien muestra*. Sobre acontecimientos biográficos de Acuña, resulta todavía útil consultar N. Alonso Cortés, *Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas*, Valladolid, Tipografía V^a Moreno, 1913.

esfuerzo por inventar el *doloroso estilo* necesario, y el difunto marqués, cuyo nombre «por las cumbres del Parnaso,/ celebrándose irá de gente en gente».

La breve alusión a Alfonso-poeta introduce al otro género de derogación, el relativo a la celebración de d'Avalos como soldado. Mientras tanto, registremos que la única virtud de Alfonso común al conjunto de los sonetos es –no por casualidad– la virtud militar por excelencia: *el valor*, al que –de vez en vez, en las distintas composiciones– pueden acompañarse otros méritos que, recayendo siempre en la esfera militar, se presentan sea como cualidades: los casos de *fuerza* de (2), (4) y (5), y de *esfuerzo* de (4) y (5); sea también como efectos de dichas cualidades: se trata, entonces, de *hazaña/s* de (2), (3), (5), y *famosos hechos* de (4). Todo esto confirma que para la celebración de Alfonso, en vida como a su muerte, Acuña se encomienda sobre todo a la exaltación de las virtudes militares, que le eran reconocidas universalmente. Un poco menos descontado resulta que los enemigos contra los que a Alfonso le es dado ejercer sus prerrogativas marciales, sean adversarios que no van tomados a la letra; en los dos sonetos en vida (1) y (2), en efecto, el enemigo al que combatir es la Fortuna, contra la que el *valor* del marqués se revela menor al de su fama; mientras que en otros dos sonetos de elogio fúnebre, (4) y (6), el adversario es nada menos que la Muerte, cuya «fuerza» y cuyo «valor» superan por necesidad a aquel que, al menos mientras vivió, demostró que era «el más fuerte» y «el que más valió». Es necesario, sin embargo, precisar que no todo, en los seis sonetos hasta ahora considerados, se agota en el decantado bagaje de las virtudes militares. En efecto, en el soneto (1), en el v. 9, y en el soneto (4), de nuevo en el v. 9, afloran dos términos colectivos: *virtudes principales* y *partes sobrenaturales*, respectivamente, que contienen una implícita alusión a los méritos del marqués que se extienden más allá de la esfera militar. Aquí y allí, en los sonetos, junto a las reiteradas dotes de soldado de excepción, se evocan intermitentemente cualidades como la *constancia*, el *saber*, o, ya recordada por mí, la habilidad poética, en el último soneto del grupo. No obstante, es el soneto (5), probablemente el menos 'bélico' de la serie, donde esos términos colectivos encuentran, finalmente, la concreta verificación en una bien organizada teoría de virtudes que se van alternando en los versos impares, y que, junto a los familiares *valor* (v. 3) y *sublime esfuerzo* (v. 7),

incluyen la *luz*, que el marqués irradiaba sobre Italia entera, el *saber*, que lo guió en el contrastar la suerte adversa, y, por último, el *gran ser*, que le dictó siempre las soluciones justas, en tiempo de guerra como también en el de paz⁷.

3.

Si, como acabamos de ver, hasta seis de nuestros nueve sonetos convergen en la formación del mismo tipo, los restantes tres dan lugar –en cambio– a una mayor variedad, terminando por ocupar otras tantas casillas de la clasificación inicial. Los examinaré prosiguiendo en el orden ya adoptado, y anteriormente expuesto.

Siguiendo tal criterio, pues, corresponde ocuparnos ahora del soneto de Cetina, indicado con el número (7) en la serie de textos. Diré inmediatamente que el mismo representa el tipo que, *con un yo poético ausente en el texto, exalta la figura de Alfonso por las virtudes militares a la vez que por la habilidad poética*. Mientras, señalemos de pasada que el comienzo del soneto: *Aquella luz que de la gloria vuestra*, y la sucesiva antítesis: *resplandecer* (con la variante *esclarecer*) vs. *escurecer*, serán retomadas por Acuña en el *Epitafio* por él compuesto para la sepultura del marqués –nuestro soneto (5)– que es, por obvios motivos, posterior al texto de Cetina⁸.

Pero lo que a nosotros nos interesa más indicar es cómo las dos esferas, la de la *espada* y la de la *pluma*, referidas ambas al marqués,

7. El soneto es mencionado por E. Camacho Guizado como ejemplo de «elogio deíctico», es decir, aquel en que «por medio de un pronombre o adjetivo demostrativo, el personaje encomiado se coloca enfáticamente en primer plano» (*La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 197-98).

8. Véase la consideración general de Díaz Larios: «Ciertas concordancias entre algunos poemas del sevillano [Cetina] con otros de Acuña sugieren un conocimiento mutuo, nacido quizá cuando ambos lucharon en la cuarta guerra entre Carlos V y Francisco I (1542-44), o bien ahora [1546], al paso de Cetina por Milán» (H. de Acuña, ed. cit., p. 20 n. 16). En efecto, como ha sostenido López Bueno, «desde Vigevano, en 1545, es posible que Cetina pasara a la corte de Milán [...] De ser cierta su estancia en la corte de Milán, debió de ser muy corta pues en 1546 [...] realiza Cetina su primer viaje a Méjico» (*Gutierre de Cetina*, cit., pp. 164-65). Sobre el eventual traslado de Cetina de Vigevano a la corte milanese, se había pronunciado ya M. Bataillon: «no es hipótesis de desechar sistemáticamente» (*Gutierre de Cetina en Italia*, en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, I, p. 165).

y cuyos términos-clave están esta vez explícitamente presentes en el texto en los vv. 12-13 en función de palabras-rima, las mencionadas esferas –decía– recortan el espacio del soneto en dos mitades, es decir, dejando que los cuartetos se ocupen de exaltar el valor militar del *invicto Alfonso*, mientras a los tercetos se les consigna la tarea de ensalzar las capacidades literarias. La calibrada novedad consiste en el hecho de que, en los tercetos, la invitación de Cetina se dirige a Alfonso-poeta a fin de que celebre las hazañas de las que él mismo ha sido protagonista como soldado. A *imitación de César*, y hasta que a la *espada* se le consienta reposar, Alfonso confíe, pues, su genio a la *pluma*, y, por medio de ella, eleve a *eterna memoria* la *gloria* que ya ha conquistado en los campos de batalla. En el fondo, instando a Alfonso a que siga el ejemplo cesariano, Cetina entrega a los lectores de su soneto una representación del marqués que responde a un modelo de circular perfección, cerrado y autosuficiente: la gloria o fama mundana, ganada por medio del valor con que la mano del marqués empuña la espada, se eleva a memoria eterna, guiada para ello por la misma mano que sostiene ahora la pluma⁹.

Y sin embargo, incluso en un soneto que no parece conceder espacio alguno a presencias que no sean la de Alfonso, es posible toparse con un yo poético que por dos veces se asoma al texto, aun a costa de negarse, en ambas ocasiones. Me explico. En los cuartetos, en coincidencia con la exaltación militar de Alfonso, confundido en el colectivo *nos* de v. 7, encontramos el yo del poeta, en condición de soldado: uno de los tanto guerreros que, bajo la guía del marqués, obtuvieron a su vez la gloria, pero que del propio *valor* están dispuestos a desprenderse, modestamente admitiendo que éste fue *hechura* de quien les comandó, es decir, fue obra del marqués, exactamente como toda criatura le debe la propia existencia al Dios creador. En los tercetos, luego, en concomitancia con la celebración de las virtudes literarias de Alfonso, ¿cómo no reconocer en el *escritor* del v. 11 un

9. Cf. las breves observaciones de López Bueno, *Gutierre de Cetina*, cit., pp. 167-68, donde se señala que el «tópico de armas y letras bajo la forma de exhortación a los distintos personajes para que ellos sean sus propios cronistas» se encuentra ulteriormente atestiguado en dos sonetos de Cetina: los dedicados *Al duque de Alba* (*Señor, mientras el valor que en vos contemplo*) y *Al conde de Feria* (*Mientras el franco furor fiero se muestra*), para los cuales véase la ed. cit., pp. 302 y 303, respectivamente.

reflejo negativo del yo poético, dispuesto incluso a condenar como 'usurpador' a quien, sólo escribiendo de él, acabaría apoderándose de la gloria, de la que únicamente a Alfonso le corresponde renovar la memoria en la página, puesto que sólo y exclusivamente él la obtuvo en el campo? Buen ejemplo, en definitiva, de devota abnegación, y más si consideramos que la exaltación del marqués es pagada al caro precio de un doble envilecimiento del yo que, como soldado, anega el propio valor en el de su general, y, como poeta, se degrada al papel de quien ilícitamente se adueña de lo que le pertenece a otros.

4.

Quien no sacrifica en nada la propias prerrogativas de poeta es Garcilaso que, en el soneto *Clarísimo marqués, en quien derrama* (el octavo de la serie), se dirige probablemente a nuestro marqués del Vasto, estando al menos a los más recientes estudios que parecen dejar de lado la hipótesis hasta ahora más acreditada, según la cual en la invocación inicial habría que identificar a otro marqués: el señor de Villafranca y virrey de Nápoles, Pedro de Toledo¹⁰.

Comencemos diciendo, entonces, que en nuestra clasificación el soneto de Garcilaso coincide con el tipo que, *con un yo decididamente presente en el texto en condición de poeta, exalta la figura de Alfonso por las virtudes militares, pero también –y más si cabe– por el excepcional conjunto de cualidades que en él se encarnan*. En el v. 3, indefectible, aparece el término *valor*, que parece remitir –una vez más– a la esfera militar, especialmente si en la *llama* de v. 4 advertimos el símbolo del ardor o arrojío del soldado, más que

10. De la inicial incerteza manifestada por Herrera entre Pedro de Toledo y Alfonso d'Avalos, se ha pasado a la más marcada propensión, a favor del primero, de los modernos editores de Garcilaso (Keniston, Navarro Tomás, Rivers, Labandeira); mientras la tendencia opuesta, que en última instancia se remonta al comentario de Tamayo, ha sido expresada por Navarrete y Mele. Sobre la entera historia crítica, puede consultarse la exhaustiva nota de B. Morros, en su edición de G. de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, 1995, Crítica, p. 397, donde –sin embargo– falta la referencia a D. L. Heiple, que a la cuestión ha dedicado algunas páginas de su reciente libro, resolviéndola decididamente a favor de la identificación con el marqués del Vasto (*Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park-PA, The Pennsylvania State University Press, 1994, pp. 267 y sigs.). Por lo demás, el mismo Morros, paralelamente y con distintos argumentos, había llegado a una análoga conclusión; cf. ed. cit., pp. 39 y 397.

una «metáfora del alma», como generalmente se ha entendido¹¹. Y, sin embargo, hay que reconocer que desde los vv. 1-2, que anticipan en síntesis el contenido de los tercetos, se nos ofrece una imagen del marqués que supera de largo los límites de la milicia, como ideal receptáculo en que se recogen, directamente infundidas por el cielo, todas las cualidades positivas conocidas en el mundo. En todo caso, la sólida presencia del marqués en los tercetos, con sus virtudes militares y no, es compensada por una no menos consistente ingerencia textual del yo poético, el cual se halla presente reiteradamente en los mismos ocho versos iniciales. En el centro de los cuartetos, en efecto, emerge la *pluma* del poeta, representada en el dúplice acto: de elevarse, celebrándolas, a las excelsas cualidades que el marqués ha recibido, a su vez, de las regiones superiores; y de corresponder a la voz que emana del nombre de Alfonso, nombre que –exactamente como la persona– reúne en sí la superioridad del cielo y la profundidad del mundo¹². A la *pluma* del poeta, en definitiva, le incumbe el esfuerzo de acercarse, elevándose, al objeto ideal¹³; esfuerzo que, si se cumple, se vería compensado por aquella «eternidad-inmortalidad» que terminaría por acomunar, en una única dimensión atemporal, el personaje celebrado y el poeta que lo celebra, con éste último que, en la asimilación resolutive, de sujeto poetante pasa a ser designado como sujeto de amor: *quien tanto os ama* de v. 8.

Con relación a los primeros ocho versos, los tercetos complican considerablemente la materia, puesto que el propósito celebrativo, que en ellos

11. A tal interpretación, casi unánime, de los comentaristas, Heiple añade una referencia a Paolo Giovio, que «in his treatise on devices [*Diálogo de las empresas militares y amorosas*] describes several designed for the Marqués del Vasto, one of wich represented the eternal flame on the temple of Juno as a symbol of the marquis's costancy in love» (*Garcilaso de la Vega*, cit., p. 268).

12. A este propósito, véase cuanto propone Morros, siguiendo una sugerencia de Alberto Blecu: «en la ponderación del nombre podría leerse el de Alfonso: «alto y profundo» (v. 6) equivale en catalán a «Alt i fons» ('Alfons'), según un tipo de anagrama bastante frecuente a partir del nombre de Laura en Petrarca» (ed. cit., p. 39 y también p. 397). El recurso anagramático resulta mucho más significativo, si se tiene en cuenta que la antítesis entre regiones superiores e inferiores impregna de sí el entero soneto, estando presente dos veces en el texto, como *cielo / mundo* (v. 2) y *cielo / tierra* (vv. 9-10).

13. No puede excluirse el uso metafórico de *pluma*, propuesto por Heiple: «The "pluma" in line 5 is not only a pen, but a feather, or by metonymy a bird, that will achieve poetic flight» (*Garcilaso de la Vega*, cit., p. 274).

se prolonga, se cumple gracias a una «agudeza paradójica» –por citar a Gracián¹⁴, que provoca un problema teórico de no poca consideración tanto en ámbito filosófico como estético. Aquí aludiré sólo muy brevemente a la cuestión, con un reprochable tono apodíctico del que pido disculpas de antemano. Diré, por tanto, que Garcilaso –en el segundo terceto, en particular– invierte los términos en los que se funda el núcleo central de la filosofía neoplatónica, la denominada «doctrina de las Ideas», proporcionando una ‘paradójica’ interpretación del concepto mismo de idea: es partiendo nada menos que de la cosa terrena de donde la naturaleza forma la idea, invirtiendo con ello la ortodoxia neoplatónica, según la cual –como es sabido– los objetos naturales son *imagines* o reflejos de las realidades metafísicas, o lo que es lo mismo: de las ideas inmanentes en el espíritu divino. Eso es lo que sostienen los vv.12-13, con el inevitable corolario estético contenido en el último verso del soneto. En efecto, si Alfonso, en su perfección, es la *idea*, y la poesía –por su parte– consiste en el esfuerzo de elevación por alcanzar ese objeto perfecto que es Alfonso, se consigue que *pensamiento* y *arte* terminen por coincidir en virtud de la común conformidad a una misma realidad metafísica¹⁵.

5. El último de nuestros nueve sonetos nos devuelve al poeta con quien habíamos dado inicio a la revisión. Y es curioso que sea precisamente Acuña, es decir, el autor de los sonetos del tipo más previsible¹⁶, el que

14. Baltasar Gracián introduce y comenta el soneto de Garcilaso en el *Discurso XXIII. De la agudeza paradoja*, en E. Correa Calderón (ed.), *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, I, en esp. las pp. 229-30 (cf. también la trad. it. de G. Poggi, *L'Acutezza e l'Arte dell'ingegno*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1986, p. 175).

15. Cf. el amplio comentario de Herrera al último terceto del soneto, donde el poeta-comentarista se explaya sobre la interpretación del concepto platónico de *idea* (A. Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972², p. 366, H-128). A propósito del mismo terceto, no está fuera de lugar la cita de Morros de Petrarca, *Canzoniere*, CLIX, 1-4 (cf. ed. cit., p. 397); y, por lo demás, la entera composición había sido definida por J. Alcina «un soneto panegírico siguiendo un esquema igual al de los sonetos de elogio de una dama como obra maestra de Dios o de la naturaleza» (en su edición de G. de la Vega, *Poesía completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 72). Sobre los últimos versos del soneto, véase también las observaciones de Heiple, *Garcilaso de la Vega*, cit., pp. 274-75. Sobre la relación entre *Idea*, naturaleza y arte, que es la cuestión estética central del entero soneto, páginas todavía muy estimulantes pueden leerse en E. Panofsky, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte (1924)*, Madrid, Cátedra, 2004, en esp. el cap. III.

16. A propósito de algunos de ellos, el mismo Morelli ha subrayado que el grupo «delle composizioni in morte dell'illustre personaggio [...] ripete stancamente i moduli

—con esta última composición— nos suministre el ejemplo, quizás, más extravagante de la entera serie. Si, como de mi mal he mejorado representa, en efecto, en nuestra clasificación, el tipo que, con un yo poético presente en el texto en condición de soldado, exalta la figura de Alfonso exclusivamente por sus habilidades de poeta. Parece casi que, en el homenaje hecho a su comandante y protector, el poeta español hubiera querido jugar a invertir los papeles más dados por descontado, presentándose a sí mismo como un guerrero ofendido, respecto al cual la poesía de Alfonso actúa de prodigioso instrumento de salud.

Pero acudamos directamente al texto, que no está exento de alguna dificultad, la primera de las cuales consiste en ese vocativo genérico de los vv. 4 e 9: *señor*, con el que cabe la pregunta de si es posible o no identificar al marqués del Vasto. El más reciente editor de Acuña, en la única nota de comentario al texto del soneto¹⁷ se inclina por tal solución, sin que eso haya provocado —que yo sepa, al menos— ninguna objeción. Admitamos, por eso, que el destinatario del soneto sea d'Avalos, hacia el que —en los tercetos— el poeta profesa la propia e ilimitada gratitud, demostrándole que se alegra o se duele más que nadie de su buena o mala suerte. Esto, por lo demás, concuerda con la relación de Acuña con el marqués, al que le unió una prolongada amistad y un profundo sentimiento de reconocimiento, que halló modo de expresarse en más de una ocasión a lo largo de su vida, como —por ejemplo—el nombramiento de capitán de compañía, su rescate cuando prisionero de los franceses, y —todavía más— la gobernación de la importante plaza de Cherasco¹⁸.

Pero volvamos al soneto y, más precisamente, a los versos de los cuartetos, donde encontramos la temática más pertinente a nuestro argumento. Con un *incipit* (vv. 1-2), que retoma el léxico de un

stilistici, ricchi di enfasi e di oratoria letteraria, codificati dalla tradizione del genere elegiaco generosamente impegnato a celebrare fatti e avvenimenti relativi alla vita e alle imprese dei potenti additati quali modelli di virtù e di valore» (*Hernando de Acuña*, cit., p. 37).

17. H. De Acuña, *Varias poesías*, ed. cit., p. 257.

18. De tales episodios conserva huellas el *Memorial de D. Hernando de Acuña á Felipe II*, publicado en Alonso Cortés, *Don Hernando de Acuña*, cit., pp. 111-23; y reproducido en H. de Acuña, *Varias poesías*, ed. A. Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1954.

conocido soneto amoroso de Garcilaso¹⁹, pero al que imprime una distinta dirección de desarrollo, el yo poético se presenta en el papel de quien está a punto de curarse de un mal, que no es del espíritu, como suele suceder a los amantes, sino del cuerpo, como más corrientemente le sucede a los soldados. El *mal* del primer verso, entonces, aludiría –como también conjetura el mencionado editor– a las heridas sufridas en batalla, con probable referencia a la guerra de Piemonte, durante la cual Acuña fue hecho prisionero por los franceses. Afortunadamente, sus condiciones de salud han ido mejorando; pero aunque eso no hubiera sucedido –e, incluso, si el mal con el tiempo se hubiera agravado– el dolor padecido habría sido aliviado igualmente por la potente medicina que es la poesía de su señor; dicha poesía, puesto que aplaca las penas del espíritu, mucho más se hallará en grado de mitigar el dolor corporal. Retomando por última vez la pareja de nuestros términos-clave, podremos afirmar que a las heridas de la *espada* el soneto replica con la salud de la *pluma*; en el sentido de que, esta vez, es la *pluma* del soldado por excelencia, Alfonso, la que cura, al menos virtualmente, las heridas infligidas por la *espada* en el cuerpo del soldado Acuña. Y sin embargo –y es la observación con la que me apresuro a concluir–, hay un punto en que Acuña indirectamente contraponen su poesía a la del marqués. Si, en efecto, cotejamos el último soneto con el sexto de la serie, advertiremos que al *dulce estilo delicado* de Alfonso, retenido capaz de curar las heridas del alma y del cuerpo de Acuña, hace de desigual *pendant* el *doloroso estilo* del mismo Acuña, considerado inadecuado para expresar y aplacar el inmenso dolor por la muerte de Alfonso. Una vez más la implícita confrontación se resuelve en el grato homenaje del español a la superioridad del amigo y protector italiano; si bien –hay que decirlo– la diferencia de eficacia poética encuentra aquí más de una justificación en la sustancial disparidad de situación, que –en un caso– pone la poesía a afrontar la vulnerabilidad física, y –en el otro– la lleva a enfrentarse con la irreparabilidad de la muerte.

19. Cf. el soneto de Garcilaso, *Como la tierna madre que'l dolente*, en Morros, ed. cit., p. 30, en esp. el v. 8 : «y aplaca el llanto y *dobra el acidente*».

Apéndice

Hernando de Acuña

[1]

Tan hijos naturales de Fortuna
son la desigualdad y el desconcierto,
que jamás permitió llegase a puerto
virtud muy rara ni bondad ninguna;

y si ésta ha de temer en parte alguna 5
de mostrar disfavor tan descubierto,
que en vos lo temerá tengo por cierto,
aunque siempre a lo bueno es importuna.

Las virtudes en vos son principales
y, a su despecho, vemos que han sacado 10
de su poder y mando vuestra suerte.

Lo menos son los bienes temporales,
pues la desigualdad de todo estado
al fin viene a igualarse con la muerte.

[3]

Señor en quien nos vive y ha quedado
el gran nombre del Vasto y su memoria
después que ésta breve y transitoria
a la vida inmortal mudó su estado,

donde desprecia nuestro bajo grado 5
y goza para siempre inmensa gloria,
quedando en todo verso, en toda historia,
del mundo eternamente celebrado;

mirad cuán ancha y espaciosa vía 10
os muestran sus hazafías inmortales
de haceros inmortal entre la gente,

y seguid su valor, que con tal guía
los más famosos no os serán iguales
del siglo ya pasado o del presente.

[2]

Señor, bien muestra no tener Fortuna
empresa alguna por dificultosa,
pues ha osado emprender tan alta cosa
como a vuestro valor ser importuna;

que ni pudo hallar hazaña alguna 5
que acometer pudiese tan famosa,
ni menos a la fuerza poderosa
de vuestro corazón igual ninguna.

Así todo su intento ha sido vano,
y su poder, al mundo tan terrible, 10
ha sido para vos poco y liviano,

que con saber, con ánimo increíble,
con gran constancia y valerosa mano
vencistes la que llaman invencible.

[4]

Sólo aquí se mostró cuánto podía
en daño universal la cruda muerte,
do su fuerza valió contra el más fuerte,
y su valor contra el que más valía.

Por donde a Italia, cuanto bien tenía 5
en eterno dolor se le convierte,
y el gran Marqués ha mejorado suerte,
aunque acá la más alta poseía.

Sus muchas partes sobrenaturales,
un esfuerzo, un saber nunca igualado, 10
un ser no concedido a mortal hombre,

con mil famosos hechos ínmortales,
a la inmortalidad han consagrado
este lugar y su tan alto nombre.

[5]

Aquella luz que a Italia eselarecía
y ahora con morir la ha escurecido,
aquel alto valor que siempre ha sido
coluna do virtud se sostenía,

aquel saber de donde procedía 5
el remedio y restauro en lo perdido;
aquel sublime esfuerzo, tan temido,
del fuerte corazón que no temía;

aquel gran ser do junto se hallabam
el consejo y efeto, en paz y en guerra, 10
para hazañas de inmortal memoria;

y, en fin, a quien el mundo no bastaba,
aquí lo cubre muerte en poca tierra,
y lo que mereció goza en la gloria.

Gutierre de Cetina

[7]

Aquella luz que de la gloria vuestra,
invicto Alfonso, tanto resplandece,
mientras de otros errores escurece
a fama, más que el sol clara se muestra.

Animoso valor la mano destra 5
os rige (antes a ella se engrandece),
y aquello que entre nos valor parece,
es hechura de vos, no cosa nuestra.

Si así, como es razón, escrita en suma
vuestra tanta virtud ver os agrada. 10
y que escritor no usurpe vuestra gloria,

a imitación de César, con la pluma,
mientras que reposar dejáis la espada,
haced eterna vos vuestra memoria.

Hernando de Acuña

[6]

¡Cuán doloroso estilo bastaría,
en el común dolor que nos atierra,
a mostrar parte, o lamentar la guerra
que al mundo hizo muerte en sólo un día,

cuando dispuso de quien disponía 5
del mundo, con valor tal, que se encierra
muerto, mas ínmortel, en poca tierra
el que toda le amaba y le temía!

Y como otro dolor no se ha igualado
al deste triste y lamentable caso, 10
así debe llorarse eternamente;

y el nombre justamente tan nombrado
del Vasto, por las cumbres del Parnaso,
celebrándose irá de gente en gente.

Garcilaso de la Vega

[8]

Clarísimo marqués, en quien derrama
el cielo cuanto bien conoce el mundo.
si al gran valor en qu'el sujeto fundo
y al claro resplandor de vuestra llama

arribare mi pluma y do la llama 5
la voz de vuestro nombre alto y profundo,
seréis vos solo eterno y sin segundo,
y por vos inmortal quien tanto os ama.

Cuanto del largo cielo se desea,
cuanto sobre la tierra se procura, 10
todo se halla en vos de parte a parte;

y, en fin, de solo vos formó natura
una estraña y no vista al mundo idea
y hizo igual al pensamiento el arte.

[9]

Si, como de mi mal he mejorado,
se me hubiera doblado el accidente,
yo tengo por cierto que al presente
me hallara, señor, muy aliviado;

que, si de sus congojas y cuidado 5
se alivia todo espíritu doliente,
aliviarse un cuerpo mayormente
al son de un dulce estilo delicado.

Yo conozco, señor, doliente o sano,
deberos tanto, que no sé en qué suerte 10
os me pueda mostrar agradecido:

sólo tendréis de mí, como en la mano,
que a nadie es vuestro mal tan grave y fuerte,
ni vuestro bien de nadie es tan querido.

Para los textos reproducidos he utilizado las siguientes ediciones:
H. de Acuña, *Varias poesías*, ed. L. F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra,
1982; G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López
Bueno, Madrid, Cátedra, 1981; G. de la Vega, *Obra poética y textos
en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

Cuarta Parte



LA POESÍA EN LA ÉPOCA DE FELIPE II:
MODELOS ITALIANOS (CARO, RAINERIO)
Y SOLUCIONES HISPÁNICAS
(RAMÍREZ PAGÁN, LOMAS CANTORAL,
DE LA TORRE, HERRERA)

1. La poesía española en la mitad del siglo

Es sabido por todos que el lenguaje de la moderna lírica española –como, por lo demás, de la europea– resulta ampliamente tributario del lenguaje lírico italiano, y que tal proceso de formación –considerado en su máxima extensión– abarca unos sesenta años aproximadamente, desde la mitad de los años veinte hasta la mitad de los años ochenta, naturalmente del siglo XVI. Antes de este intervalo, se pueden encontrar episodios más o menos significativos de aproximación a los modelos poéticos italianos, al petrarquesco en particular, pero eso no autoriza, sin embargo, a hablar de un nuevo lenguaje lírico calcado del italiano¹. Por otra parte, al final de los casi sesenta años,

1. Para los episodios de petrarquismo pregarcilasiano, ya es un clásico F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, en el colectivo *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-30, al que añadir, del mismo autor, *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento*, «Studi Petrarqueschi», nuova serie, IV (1987), pp. 229-36. Más en general, son lecturas obligatorias los estudios de J. M.

entre finales de los años ochenta y el comienzo de la década sucesiva, la poesía española conoció un nuevo giro radical, a partir del cual se desvinculó definitivamente de la originaria impronta italiana, para emprender un camino de total autonomía. No es de extrañar que, en un proceso de tan larga duración, las modalidades con las que la asimilación se fue desarrollando no fueran siempre las mismas, sino que variarían, no sólo en relación con sus diversos lugares y con los distintos protagonistas, sino también, –y es lo que ahora interesa más– en relación con las diversas etapas con las que dicho proceso de asimilación se realizó. Por ejemplo, se sabe que a partir –*grosso modo*– de mediados de siglo, las formas y los objetivos que los poetas españoles eligieron respecto a los modelos italianos sufrieron un cambio sustancial, en lo que atañe a la precedente generación de poetas, activa fundamentalmente en el segundo cuarto de siglo². Un par de episodios nos ayudarán a aclarar el estado de la situación; se trata, en ambos casos, de un acontecimiento editorial, que ve coincidir incluso la fecha: los dos tienen lugar, de hecho, en 1554.

En este año, en efecto, Hernando de Hozes publica en Medina del Campo la traducción de *Los Triumphos de Francisco Petrarca*³. La gran novedad, respecto a las precedentes traducciones, y en particular a la de Antonio de Obregón publicada en 1512, consiste en el hecho de que el más reciente traductor conserva el género

Bleuca, *Corrientes poéticas en el siglo XVI* (1952), en *Sobre poesía de la Edad de Oro (ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24; de R. Lapesa, *Poesía de cancionero y poesía italianizante* (1962), en *De la Edad Media a nuestros días (estudios de historia literaria)*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 145-71, y *Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca*, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 259-75, recientemente recopilado en Id., *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 122-45; de G. Caravaggi, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, «Miscellanea di Studi Ispanici», XXIV (1971-73), pp. 7-101. De útil consulta es el volumen de M. P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.

2. Véase el óptimo panorama trazado por A. Bleuca, *El entorno poético de fray Luis*, en *Fray Luis de León*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp. 77-99, en esp. las pp. 79-86. Del mismo autor, véase también *Fernando de Herrera y la poesía de su época*, en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II, *Siglos de Oro: Renacimiento*, ed. F. López Estrada, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 426-39.

3. *Los triumphos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traducidos en lengua Castellana, en la medida y numero de versos, que tiene en el Toscano, y con nueva glosa*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1554.

métrico del original italiano: el terceto de endecasílabos⁴. Pero el motivo por el que he mencionado la traducción de Hozes es otro, y tiene que ver con un aspecto que Francisco Rico ha evidenciado en un clarificador estudio de hace algunos años⁵. Hozes, en efecto, trabajó en una primera redacción de la traducción entre 1548 y 1549, texto que sometió a una revisión posterior en 1550. Y sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados, el texto permaneció inédito, y se nos ha conservado gracias a un manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid⁶. En el verano de 1552, Hozes vuelve a la traducción de los *Trionfi*, y la somete a una radical reelaboración, que da lugar a una segunda redacción, ésta sí publicada en la mencionada edición de Medina del Campo de 1554⁷. ¿Qué empujó al traductor a someterse a la no indiferente fatiga de la reelaboración? El cambio más llamativo y significativo de la primera a la segunda redacción consiste en la eliminación de la rima aguda. Como rigurosamente documenta el citado estudio de Rico, Hozes no deja ni un solo caso de rima final oxítona, con actitud todavía más rígida que la de los mismos rimadores italianos, los cuales –si bien esporádicamente– admitían este tipo de rima. Se trata, por tanto, de un claro indicio del hecho de que, de la redacción manuscrita de los años 49-50 a la revisión de 1552, el traductor no sólo se ha dejado atrás

4. Sobre las traducciones del siglo XVI de los *Trionfi* del Petrarca, además de las aportaciones de G. C. Rossi, *Una traduzione cinquecentesca spagnola del «Trionfo d'Amore»*, en «Convivium», XXVII (1959), pp. 40-50, de A. J. Cruz, *The Trionfi in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century*, en K. Eisenbichler y A. A. Iannucci (eds.), *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, Toronto, Dovehouse, 1990, pp. 307-24, de A. Gargano, «Petrarca y el traductor». *Note sulle traduzioni cinquecentesche dei Trionfi*, en «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, XXXV (1993), pp. 485-98, ahora recogido aquí *supra* pp. 153-71, de C. Alvar, *Alvar Gómez de Guadalupe y la traducción del Triunfo d'Amore*, en J. Paredes (ed.) *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 261-67, véase los estudios de R. Recio, *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*, New York, Peter Lang, 1996, *Petrarca en la península ibérica*, Alcalá de Henares-Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, y la más reciente edición de la traducción de Alvar Gómez de Ciudad Real, *El «Triumpho de Amor» de Petrarca traducido por Alvar Gómez*, Barcelona, PPU, 1998.

5. F. Rico, *El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)*, en *Homenaje a José Manuel Blecuca*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-51.

6. Se trata del ms. 3687 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

7. Cf. Rico, *El destierro del verso agudo*, cit., pp. 533-35.

el octosílabo, sino que –al adoptar el endecasílabo– se adhiere a las más rigurosas leyes que regulaban su uso:

Entre 1550 y 1552, pues, los gustos se habían depurados a ojos vistas. Las vanguardias poéticas, no satisfechas con postergar el octosílabo, imponían leyes más rigurosas al hendecasílabo. Y eran los suyos unos imperativos tan apremiantes como para que Hozes se aviniera a acatar un precepto que se le antojaba excesivo y no bien autorizado: el destierro del verso agudo⁸.

Pasemos, ahora, brevemente, al segundo episodio. En el mismo año de 1554, en Zaragoza, vio la luz el *Cancionero general de obras nuevas*, una recopilación poética que ya desde el título se relaciona con el ilustre precedente de principios de siglo, es decir, el constituido por el *Cancionero general*, reunido por Hernando del Castillo y publicado en Valencia en 1511. Pero, a diferencia de éste último, el *Cancionero* de 1554, a una primera sección que contenía todavía obras compuestas «por el arte española», añadía –muy significativamente– una segunda parte dedicada a las «obras que van por el arte toscana compuestas». Allí encontramos unas ochenta composiciones aproximadamente, la mitad de ellas pertenecientes a dos famosos poetas, Juan de Coloma y Diego Hurtado de Mendoza, mientras que la otra mitad está constituida exclusivamente por sonetos anónimos. Todas las composiciones son, naturalmente, en riguroso ‘metro italiano’, y –por lo que concierne a los géneros métricos y poéticos– a la masiva presencia de sonetos se une una cierta variedad de los otros géneros, en particular: la canción, la fábula mitológica en octavas, la égloga, la elegía, el *capitolo* en tercetos de rimas encadenadas⁹.

Pues bien, ¿qué podemos deducir de la coincidencia cronológica de los dos episodios recordados? Que en torno a la mitad del siglo, con el año 1554 asumido como fecha fuertemente simbólica, el proceso de asimilación de la lengua poética italiana por parte de los

8. Ivi, pp. 536-37.

9. El *Cancionero general de obras nuevas*, modernamente editado por A. Morel-Fatio, en *L'Espagne au XVI et au XVII siècle*, Heilbronn, Henninger Frères, 1878, pp. 489-602, ha sido repropuesto recientemente en volumen autónomo ed. C. Clavería: [Esteban de Nàgera], *Cancionero general de obras nuevas (Zaragoza, 1554)*, Barcelona, Edicions Delstre's, 1993.

españoles, comenzado unas tres décadas antes, debe ser considerado un fenómeno prácticamente consumado¹⁰. A la generación siguiente de poetas españoles, es decir, la plenamente activa en las décadas posteriores a la mitad del siglo, antes que –entre finales de los años ochenta y principios de los noventa– fuera impuesto un nuevo y decisivo giro radical; a esta generación de poetas filipinos –decía– correspondió una tarea de renovación, que consistió en experimentar nuevas vías, sin rebasar, por otra parte, el surco del petrarquismo; o lo que es lo mismo: les tocó la tarea de superar el modelo fundado en el binomio Petrarca-Garcilaso, si bien manteniendo la sustancial fidelidad al mismo. En este esfuerzo de renovación, una contribución no desechable llegó una vez más desde Italia: ya no, sin embargo, a través de la voz extraordinariamente única de un solo poeta (Petrarca), sino mediante una pluralidad de tonos, todos vehiculados por aquel vasto fenómeno editorial que caracterizó el panorama poético de la segunda mitad del siglo XVI. Me refiero, naturalmente, a aquellas antologías poéticas que conocieron una enorme fortuna y una larga difusión, dentro y fuera de la península italiana, a partir de la primera recopilación *giolittiana* de 1545, y después poco a poco –escalando los casi cincuenta años hasta finales del siglo– con los restantes ocho volúmenes *giolittiani* y con las frecuentes reediciones de algunas de ellas, y –por último– con antologías extraídas de las mismas antologías, conocidas con los títulos de *Rime scelte* y de *Fiori*. Es, pues, a este importante fenómeno editorial al que debemos dirigir brevemente nuestra atención, si queremos comprender la nueva modalidad con que ciertos modelos poéticos italianos continuaron ejerciendo su influencia en las soluciones hispánicas, en las primeras tres décadas de la segunda mitad del siglo que precedieron al nuevo y decisivo giro.

2. El ‘libro de rimas’ italiano

En 1545, por el editor veneciano Giolito de’ Ferrari, salió el primer volumen de la afortunada serie antológica: aquellas *Rime diverse*, con las que tanto el recopilador, Lodovico Domenichi, como el propio

10. Cf. A. Blecua, *Gregorio Silvestre y la poesía italiana*, en *Doce consideraciones*, cit., pp. 155-73, donde el autor, después de haber aportado una abundante serie de datos poéticos en torno a la mitad del siglo, concluye que «A la vista de todas estas fechas y publicaciones se infiere que hacia 1554 la aceptación del endecasílabo es un hecho manifiesto» (p. 162).

editor, se ha dicho que «stavano tentando un'impresa editoriale non preliminarmente garantita, e in gran parte inedita»¹¹. Al presentar el volumen, por otra parte dedicado al poeta y diplomático español Diego Hurtado de Mendoza, el recopilador «poneva l'accento quasi esclusivamente sulla “diversità de i concetti” y la “varietà degli stili”»; y, de hecho, en las 370 páginas antológicas, «si allineano 91 autori e 539 componimenti»¹². Nació así un nuevo tipo de compilación poética, a la que podemos referirnos con las denominaciones de «forma-raccolta» o de «libro di rime», para distinguirla del otro tipo, el auténtico cancionero, cuyo modelo por antonomasia lo constituía –obviamente– el *Canzoniere* petrarquesco. En efecto, como ha advertido sintéticamente Guglielmo Gorni, estos «volumi miscellanei [...] attuano un progetto opposto a quello a cui s'ispira un libro organico di poesia; [...] affermano le ragioni della crestomazia, del frammento, dell'esemplarità, contro quelle della lettura continua, della coesione interna, della contestualità»¹³.

11. R. Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 254. El volumen antológico aparece con el título completo de *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolti. Libro primo*. En 1990 fue anunciada la reimpresión, todavía no aparecida al cuidado de R. Fedi y F. Erspamer [véase ahora *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, eds. F. Tomasi y P. Zaja, Turín, Edizioni RES, 2001]. Para los Gioliti y su actividad tipográfica, instrumento insustituible resultan los *Annali di G. Giolito de' Ferrari di Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, descritos e ilustrados por S. Bongi, 2 vols., Roma, Ministero Pubbl. Istruzione, Tip. Bencini, 1890-1895, a completar con P. Camerini, *Notizie sugli annali giolitini di S. Bongi*, Padua, Panada, 1935, e Id., *Aggiunta alla notizia sugli Annali giolitini di S. Bongi*, «Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova», LIII (1936-37), pp. 160-85. Sobre la antologías poéticas del siglo XVI, cf. A. Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Roma, Bulzoni, 1974 y, del mismo autor, «Mercanzia d'onore»/«Mercanzia d'utile». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, en A. Petrucci (ed.), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 51-104. Útiles también algunos ensayos contenidos en M. Santagata y A. Quondam (eds.), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Módena, Panini, 1989. Pronto los estudiosos podrán valerse del volumen de M. L. Cerrón Puga, *Petrarchismo rimosso. Catalogo ragionato delle antologie cinquecentesche*, Florencia, Leo S. Olschki (en prensa).

12. Fedi, *La memoria della poesia*, cit., respectivamente, p. 253 y p. 254.

13. G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, en A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, vol. III. *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Turín, Einaudi, 1984, ahora recopilado en Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bolonia, Il Mulino, 1993, pp. 113-34; la cita es de la p. 114.

La intuición del recopilador del primero de dichos volúmenes, o sea, Domenichi, se demostró acertada. Entre 1545 y 1560, vieron la luz, ya sea por el mismo Giolito, ya por otros editores que siguieron su ejemplo, hasta nueve ‘libros de rimas’¹⁴. Cada uno de ellos conoció a su vez varias y –en algún caso– numerosas ediciones, que conllevaban a menudo también a modificaciones en la presencia de los poetas antologados. Además, algunos de aquellos nueve libros se presentaban bajo forma de auténticos intentos regionalistas, como sucedió con las dos recopilaciones de los poetas napolitanos de 1552 y de 1556, o la de los poetas brescianos de 1553¹⁵. Ocurrió, entonces, que el hacinamiento del panorama poético contemporáneo, debido al rápido sucederse de las antologías, produjera a su vez otras, organizadas con un diverso criterio selectivo. En efecto, muy pronto el originario tipo de «rime diverse» dio lugar por partenogénesis al nuevo tipo de las «rime scelte di diversi autori», o sea: a antologías extraídas de las mismas antologías, como sucedió –por limitarnos a los casos más afortunados– a los dos volúmenes de *Rime scelte*, ambos al cuidado de Lodovico Dolce en el 1553 y en el 1563, o bien a las conocidísimas *Fiori* de Girolamo Ruscelli, cuya primera edición es de 1558¹⁶. La más inmediata consecuencia de todo ello es de orden cuantitativo, pues confirma –también en esta vertiente– aquella «tendenza espansiva e associativa» que, según Dionisotti, caracterizó a la sociedad literaria italiana en la época

14. De los nueve libros, cuatro son *giolitianí*: el primero, 1545; el segundo, 1547; el quinto, 1552; el séptimo, 1556. Uno fue imprimido sea por el veneciano Bartolomeo Cesano, en 1550, sea por Giolito, en 1552. Los cinco restantes fueron imprimidos en Bolonia por Anselmo Giaccarelli, en 1551; en Venecia por Michele Bonelli, en 1553; en Lucca por Vincenzo Busdrago, en 1556; y, por último, en Cremona por Vincenzo Conti, en 1560. Véase ahora la reciente aportación de M. L. Cerrón Puga, *Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de Rimass (libri I-IX)*, en «Crítica del texto», II (1999), pp. 249-90, donde la estudiosa propone que se considere como libro VIII de la serie *I fiori delle rime de' poeti illustri*, recopilados y ordenados por G. Ruscelli, y publicados en Venecia por los hermanos Sessa, en 1558 (cf., especialmente las pp. 275-83). De la misma estudiosa, véase también la precedente aportación: *Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nacional de Madrid (1532-1637)*, en «Edad de Oro», XII (1993), pp. 41-60.

15. Se trata de los dos volúmenes impresos por Giolito *Rime di diversi illustri signori napoletani*, ambos recopilados por Lodovico Dolce, y de las *Rime di diversi eccellenti autori bresciani*, imprimidos en Venecia por Plinio Pietrasanta.

16. *Rime di diversi eccellenti autori raccolte dai libri da noi altre volte impressi* [...], en Venecia por Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, MDLIII; *Il secondo volume delle rime scelte da diversi eccellenti autori* [...], en Venecia por Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXIII; *I fiori delle rime de' poeti illustri* [...], en Venecia por Gio. Battista e Melchior Sessa Fratelli, 1558, ya mencionados en la anterior n. 14.

contrarreformista¹⁷. Desde la mitad del siglo en adelante, se verificó que, gracias al éxito de las antologías poéticas, la producción lírica creciera desde sí misma. Baste pensar que entre 1551 y 1660, los 'libros de rimas' representaron aproximadamente el 24 por ciento de la entera producción editorial¹⁸. E impresiona el dato que María Pilar Manero extrae de la revisión de las 42 más importantes antologías poéticas italianas del período, aportado en los Apéndices que acompañan a su tesis doctoral; pues bien, de dicha revisión, se deducía un catálogo de hasta 500 autores distintos y, nada menos, de 25.000 composiciones¹⁹. Pero las consecuencias de orden cualitativo son incluso más significativas. Esbozaré, brevemente, sólo algunas de ellas, porque me importa llegar cuanto antes a un ejemplo concreto con el que ilustrar la nueva etapa de las relaciones entre lírica italiana y española, que coincidió con el cambio de rumbo a mediados del siglo.

Partamos esta vez de un dato cualitativo. En los años más inmediatos en torno a la mitad del siglo XVI, se impone la tendencia que hace «della raccolta la tipologia lirica [...] per eccellenza, quasi a costituirsi in vero e proprio "genere" essa stessa». Esto quiere decir que, alrededor de los años indicados, «la forma-canzoniere si va mutando gradatamente nella forma-raccolta o libro di rime»²⁰. Algunas consecuencias ya nos las ha sugerido Gorni, en el pasaje que he citado anteriormente²¹: la desorganicidad de la segunda se impone a la organicidad de la primera, y con ello crestomatía, fragmento, ejemplaridad, prevalecen por encima de la lectura continua,

17. Cf. C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento* (1965), en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turín, Einaudi, 1980, pp. 227-54; la cita es de la p. 237.

18. Para el dato cuantitativo, cf. A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, en A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, vol. II. *Produzione e consumo*, Turín, Einaudi, 1983, pp. 555-686, en esp. la p. 678.

19. *La imagen poética petrarquista en la lírica española del Renacimiento*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1984-85. Una síntesis sólo de los tomos II, III y IV ha sido publicada por la autora con el título *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990. Los datos numéricos referidos en el texto han sido tomados de M. P. Manero Sorolla, *Antologías poéticas italianas de la segunda mitad del siglo XVI (1545-1590)*, «Anuario de Filología», Universidad de Barcelona, IX (1983), pp. 259-99, en esp. la p. 259 n. 1.

20. Para las citas, cf. Fedi, *La memoria della poesia*, cit., pp. 45-46 y p. 49, respectivamente.

21. Cf. *supra*, n.13.

de la cohesión interna, de la contextualidad. Es más que suficiente; y, sin embargo, las consecuencias, lejos de detenerse dentro del libro, terminan por implicar a la misma relación que el texto mantiene con la dimensión histórica. Roberto Fedi, en efecto, ha subrayado justamente cómo el 'libro de rimas', al ir ensamblando uno tras otro tanto los autores como los textos, obtiene el doble efecto –por un lado– de pérdida de jerarquía, y –por otro– de pérdida de profundidad histórica. En definitiva, la nueva «forma-raccolta» tiende a disponer a los autores y los textos que selecciona en el plano unidimensional de la máxima intercambiabilidad y de la pura contemporaneidad. La conclusión de Fedi es que de una operación de imitación se ha pasado a un proceso de cita, o sea –con las mismas palabras del estudioso:

La sommatoria, di autori e testi, induce a ritenere il fenomeno lirico come la risultante di un processo di addizione e di citazione, più che di imitazione –che invece appartiene al passato militante della poesia intesa come ri-creazione e commento testuale realizzato attraverso la scrittura del testo, e non ancora parallelamente ad esso²².

Todo eso se refleja también en el ámbito de las relaciones entre poesía española e italiana, en la segunda mitad del siglo. Preparémosnos a considerar un episodio que ilustra cómo, después de una primera fase en la que uno como Garcilaso había forjado el moderno lenguaje lírico en base al modelo de Petrarca, algunos poetas de las generaciones sucesivas –entre los que sobresale Herrera– inauguran una nueva fase, durante la cual el intento de renovación cumplido por ellos pasa también a través de la confrontación con rimadores italianos, cuales Annibal Caro y Antonfrancesco Rainerio, o sea, con poetas menores, si no del todo marginales, pero hechos accesibles por aquellos 'libros de rimas', que –como brevemente hemos visto– caracterizan el panorama de la lírica italiana en las décadas posteriores a la mitad del siglo.

3. Dos sonetos de Annibal Caro y Antonfrancesco Rainerio

Annibal Caro y Antonfrancesco Rainerio, uno de las Marcas y un milanés, respectivamente, tuvieron en común el servicio entre los

22. Fedi, *La memoria della poesia*, cit., p. 51.

Farnese de Parma. Ambos, en efecto, estrechos colaboradores de Pier Luigi Farnese, tuvieron –sin embargo– un destino en realidad distinto, desde el momento en que la carrera de cortesano de Caro, brillante por su éxito mundano, contrasta netamente con la de Rainerio, marcada por la mala suerte, y expuesta a la frustración mundana y al fracaso. Nada, por otra parte, expresa mejor la diversidad de los dos destinos que el final que les tocó en suerte: Rainerio murió, en efecto, suicida, mientras que Caro, retirado a una vida privada, pasó los últimos años en su suntuosa villa de Frascati, ocupado en su célebre traducción en endecasílabos de la *Eneida*, así como en la revisión de las *Lettere familiari* y de las *Rime*. Ni las cosas cambian sustancialmente si pasamos al plano propiamente literario: mientras Caro consiguió conquistar un puesto también literariamente distinguido, Rainerio –en un soneto suyo–, y aunque haciendo tópica profesión de modestia, se rebaja al rango de «augel palustre», en comparación con aquel «Cigno maggiore», refiriéndose precisamente a Caro, a quien el soneto está dedicado. Respecto, luego, a la específica actividad de rimadores, las *Rime* de Caro fueron publicadas póstumas en 1569, mientras que dieciséis años antes Rainerio había reunido y publicado en Milán, editada por Gio. Antonio Borgia, su producción de sonetos, con el significativo título de *Cento sonetti*, una recopilación que al año siguiente fue repropuesta por el más destacado editor veneciano, Giolito²³.

Pero es a la presencia de los dos rimadores en las antologías poéticas que conviene ahora disponer nuestra atención. Ambos están presentes, en efecto, en las diversas antologías hasta ahora mencionadas,

23. Para la noticias biográficas sobre Caro, véanse las «voci» de C. Mutini, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 497-508, y de C. Cremante, en *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. I, Turín, UTET, 1984, 2ª ed., pp. 533-37. De gran utilidad resulta el sintético y reciente perfil crítico de R. Bragantini, «Poligrafi» e umanisti volgari, en E. Malato (ed.), *Storia della letteratura italiana*, vol. IV. *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 681-754, en esp. las pp. 732-36, con adjunta bibliografía actualizada, para la cual véase p. 754. Sobre la historia biográfica de Rainerio, véase B. Croce, *Anton Francesco Rainerio*, en *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, vol. II, Bari, Laterza, 1958 (2ª ed.), pp. 376-89, y S. Albonico, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milán, Franco Angeli, 1990, pp. 127-28 y n. 237. Sobre los *Cento sonetti*, véanse el mismo Albonico, *Il ruginoso stile*, cit., pp. 255-57, y sobre todo G. Gorni, *Un'ecatombe di Rime. I «Cento sonetti» di Antonfrancesco Rainerio*, «Versants», XV (1989), nuova serie, pp. 135-52.

pero en formas relativamente distintas. Caro lo está casi en todas, si bien con escaso número de textos, especialmente en la serie de los nueve libros llamados *giolittiani*. Rainerio, en cambio, resulta mucho más raramente presente; sin embargo, cuando lo está, el número de textos es más bien amplio: por ejemplo, en el *Secondo libro delle rime* de 1547, las 45 composiciones de Rainerio superan en mucho las apenas 4 de Caro. Incluiré un último dato numérico, relativo a la que ha sido definida «la prima *antologia* della poesia contemporanea», y que –según Manero– «revela ya la disposición antológica por excelencia de cuantas produjo el petrarquismo quinientista»²⁴. Me refiero a las *Fiori delle rime de' poeti illustri*, libro confeccionado por Gerolamo Ruscelli, de Viterbo, en 1558: aquí, Rainerio resulta representado con 45 textos, ocupando –entre los 39 autores antologados– la quinta posición por cantidad de composiciones, mientras que Caro, con sus 23 textos, es de todos modos de los más representados, y se halla en undécima posición. Estos datos no deben parecer extravagantes, porque –como justamente ha advertido Quondam– «come tutte le antologie, anche i *Fiori* delegano alle proporzioni di quantità il compito di definire e proporre l'esemplarità di ciascuno, secondo un equilibrato gioco delle parti che conviene direttamente recuperare»²⁵.

En las *Fiori* encontramos antologados los dos sonetos sobre los que a partir de ahora concentraremos nuestra atención. Leamos los textos:

ANNIBAL CARO

Eran Teti e Giunon tranquille, e chiare,
 Sol spirava Favonio, e fuggia Clori,
 L'alma Ciprigna innanti i primi albori.
 Ridendo, empia d'amor la terra, e 'l mare.
 La rugiadosa Aurora in ciel più rare
 Facea le stelle, e di più bei colori
 Sparse le nubi, e de' monti uscía fori
 Febo, qual più lucente in Delfo appare.
 Quand'altra Aurora in più vezzoso ostello
 Apparse, e rise, e girò lieto e puro

24. Cf., respectivamente, A. Quondam, *Il libro tra «scriptorium» e tipografia, en Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Módena, Panini, 1991, pp. 99-121, la cita es de la p. 108; Manero Sorolla, *Antologías poéticas italianas*, cit., p. 273.

25. Quondam, *Il libro di poesia*, cit., pp. 108-109.

Il Sol, che sol m'abbaglia, e mi disface.
 Volsimi incontro allora, e vidi oscuro
 (Santi lumi del ciel, con vostra pace)
 L'oriente, che dianzi era sì bello.

ANTONFRANCESCO RAINERIO

Era tranquillo il mar; le selve, e i prati
 scoprian le pompe sue, fior, frondi al cielo;
 e la notte sen già squarciando il velo
 e spronando i cavai foschi et alati;
 scuotea l'aurora da' capegli aurati
 perle d'un vivo trasparente gelo,
 e già ruotava il Dio che nacque in Delo
 raggi da i liti eoi ricchi odorati;
 quand'ecco d'occidente un più bel Sole
 spuntogli incontro, serenando il giorno,
 e impallidi l'Orientale imago.
 Velocissime luci eterne e sole,
 con vostra pace, il mio bel viso adorno
 parve allor più di voi lucente e vago²⁶.

El despuntar de la esplendente aurora, de los cuartetos, es vendido, en luz y belleza, por el aparecer de una mujer amada por el poeta, en los tercetos: éste es, en sustancia, el núcleo temático de ambos sonetos, que presentan entre ellos vínculos tan estrechos, tanto en el plano temático como en el formal, que hacen prácticamente cierta la derivación directa de uno del otro. Atendiendo sólo a los textos, es difícil establecer a cuál de ellos le corresponde la prioridad; se tenga en cuenta, de todas maneras, que el rimador milanés se consideró a sí mismo un «oscuro seguace» del más brillante colega originario de las Marcas, lo que induciría a asignar la prioridad al soneto de Caro respecto al de Rainerio.

26. Cito de la edición de *I fiori* de 1558, respectivamente, pp. 50 y 79, según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (3/34507). Los dos sonetos pueden leerse también en A. Caro, *Opere*, ed. S. Jacomuzzi, Turín, UTET, 1974, p. 331, que reproduce el texto de la primera edición de las *Rime* de Caro, imprimida por Aldo Manuzio (Venecia, 1569), con numerosas variantes respecto al texto aquí reproducido; y, para Rainerio, *Lirici del Cinquecento*, ed. L. Baldacci, Milán, Longanesi, 1975, pp. 227-28.

Ahora bien, del soneto que cronológicamente precede se ha dicho recientemente que es un claro ejemplo de aquella «*commistione classico-petrarchesca*», que es además una nota característica de la producción lírica de Caro, y que hace de tal modo que los resultados de su poesía sean «*talvolta paragonabili a quelli degli altri rimatori tosco-romani*» (Molza, Tolomei, il Coppetta)²⁷. Por lo demás, es conocida la frecuentación de los clásicos griegos y latinos por parte de Caro, quien se acercó a ellos desde la edad juvenil, gracias también al encuentro con Pier Vettori, sucedido en Florencia, donde nuestro rimador se había trasladado a los dieciocho años²⁸. Sea como fuere, en el origen de los dos sonetos se encuentra un epigrama latino de Quinto Lutacio Cátulo, que se nos ha conservado por el *De natura deorum* de Cicerón. Dice el epigrama:

Consisteram exorientem Auroram forte salutans,
cum subito a laeva Roscius exoritur.

Pace mihi liceat caelestes dicere vestra:
mortalis visus pulchrior esse deo²⁹.

[Me había parado al azar a saludar a la Aurora naciente,
cuando de repente Roscio desputa a mi izquierda.

Con vuestra paz, oh celestes, me esté permitido decirlo:
la figura de un mortal es más bella que un dios].

El escueto esquema del epigramma latino resulta fundamental para el desarrollo del tema de la simultánea aparición de la aurora y del objeto amado, con la consiguiente confrontación entre la belleza del uno y de la otra, y la asignación de la palma de la victoria al segundo ante la primera. Sin embargo, dicho esquema habría sido muy poca cosa, si en él no se hubiera acoplado una doble tradición, que naturalmente presenta dentro de ella notables puntos de contacto. Me refiero, por un lado, a la tradición clásica de la descripción del

27. Cf. G. Masi, *La lirica e i trattati d'amore*, en *Storia della letteratura italiana*, vol. IV. *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 595-679, la cita es de la p. 627. Ya Dionisotti, a propósito de la célebre canción en honor de la Casa di Francia, *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro*, había hablado de «*via prebarocca della contaminazione di elementi classici e petrarcheschi*»; cf. *Annibal Caro e il Rinascimento*, en «*Cultura e Scuola*», V (1966), pp. 26-35, la cita es de la p. 33.

28. Cf. F. Tateo, *Poesia epica e didascalica in volgare*, en *Storia della letteratura italiana*, vol. IV. *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 787-834, en esp. la p. 795.

29. *De natura deorum*, 3.79.

despuntar del nuevo día, y –por otro lado– a la petrarquesca. Por lo que atañe a la primera, en un ensayo todavía hoy fundamental, la autora, María Rosa Lida de Malkiel, traza preliminarmente una revisión de textos clásicos, en el que el tema poético viene localizado y seguido de Homero a Claudiano, hasta los poetas latinocristianos de la Antigüedad, Prudencio y Juvenco³⁰. Por lo que concierne a la segunda, es sabido que en el *Canzoniere* Petrarca usa el término *Aurora* como *senhal* de la amada, y recurre en más de una ocasión al juego paronomástico *Laura-l'Aurora*. Sin embargo, un núcleo temático que resulte formalizado de la misma manera que nuestros dos sonetos está ausente en el *Canzoniere*, donde al máximo podremos leer los tercetos de la composición 219, que son los que más se acercan al tema, si no precisamente al esquema formal de los sonetos:

Così mi sveglio a salutar l'aurora,
 e 'l sol ch'è seco, et più l'altro ond'io fui
 ne' primi anni abagliato, et sono anchora.
 I' gli ò veduti alcun giorno ambedui
 levarsi insieme, e 'n un punto e 'n un' hora
 quel far le stelle, et questo sparir lui³¹.

donde el v. 9, con la expresión *salutar l'aurora*, parece una recuperación de la del epigrama latino: *Auroram...salutans*; mientras que en el segundo terceto se concentra el tema del doble 'sol': el que suele acompañar a la aurora, y aquel al que –por metáfora– es asimilada Laura, cogidos en el surgir simultáneo (*ambedui / levarsi insieme*), y en el predominar de la luz de uno (*questo*, Laura) sobre el otro (*lui*, aurora).

Con el sostén del epigrama latino y los tercetos petrarquescos, creo que aquella definición de «commistione classico-petrarchesca» adquiere una consistencia y una evidencia mayores. Por lo demás, el componente petrarquesco, además del contexto formado por los

30. M. R. Lida de Malkiel, *El amanecer mitológico en la poesía narrativa española*, en «Revista de Filología Hispánica», VIII (1946), ahora recopilado en Ead., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 121-64.

31. F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milán, Mondadori, 1996, pp. 921-23, donde en la nota al v. 9 aparece también el epigrama latino, del que los dos tercetos petrarquescos toman el motivo. Para el parangón entre Laura y la aurora, véanse también los sonetos 223, 12-14; 255; 291, 1-4.

dos tercetos citados y por el recurrente parangón entre Laura y la aurora, es evidenciado todavía más por la recuperación de determinadas unidades temáticas y estilísticas: desde la imagen solar de la amada que recorre el entero *Canzoniere*, hasta expresiones aisladas como ‘squarciare il velo’, que con distintos significados aparece en 28, 62 y 362, 4; o por el mismo verbo ‘abbagliare’, que con idéntico uso reaparece en 107, 8.

4. Peripecias de los sonetos de Caro y de Rainerio en tierras ibéricas

Podemos pasar sin más a considerar las peripecias españolas de nuestros dos sonetos, desde el momento en que los mismos, vehiculados seguramente por la larga difusión que tuvieron en tierra ibérica los ‘libros de poesía’ que los recogían, gozaron de una singular fortuna entre los poetas españoles de la segunda mitad del siglo, como veremos a continuación. Como preámbulo, preciso solamente que el orden con que procederemos en la reseña es sólo en parte cronológico; más bien es un híbrido de secuencialidad cronológica y de rendimiento poético respecto a los modelos.

4.1. Diego Ramírez Pagán

El primer texto con el que tropezamos es el del murciano Diego Ramírez Pagán, que lo incluyó en su recopilación *Floresta de Varia Poesía*, publicada en Valencia en 1562. A pesar del título indudablemente religioso: *Soneto a Nuestra Señora del Alva*, cuando leemos el soneto –al menos hasta el v. 11–, nos damos cuenta de que sustancialmente nos hallamos ante una traducción de la composición de Rainerio, sometido casi exclusivamente a las inevitables adaptaciones que impone el cambio lingüístico, junto con el esquema métrico:

Soneto a nuestra Señora del Alva
 Sossegado está el mar, selva y prados
 la hoja y flor su pompa muestra al cielo,
 la noche vi rompiendo apriessa el velo
 sus cavallos herir negros y alados.
 Scyntia dexa los campos plateados
 de un transparente y christalino yelo,

respandecían del señor de Delo
 los orientales rayos colorados.
 Quando otro sol más puro de occidente
 veys donde assoma serenando el día,
 la ymagen oriental descolorando³².

Como se ve, el poeta murciano se ha limitado a calcar el texto de Rainerio con un resultado de rendimiento poético todavía más modesto que el soneto italiano, del que se aleja –de manera más relevante– en un par de ocasiones: esos «campos plateados», que han sustituido a los «capegli aurati» con que es representada la aurora; y la presencia del poeta en el texto con el papel de observador del espectáculo auroral, mediante la introducción del verbo «vi», al que corresponde la forma «veys» del primer terceto, con análoga función, pero referida a los destinatarios de la composición.

Sólo con el segundo terceto llega la fundamental novedad: el ‘otro sol’, que despunta al occidente rivalizando con el que a oriente acompaña a la aurora, es nada menos que la Virgen, a quien comprensiblemente le resulta más fácil imponer su belleza transcendente por encima de la naturalísima del despuntar del nuevo día:

Y dixo: Eterna luz sola y ardiente
 suffrid en paz la hermosura mía
 que más clara que vos se ha mostrado.

El soneto de Rainerio, pues, aunque no haya sacado ningún provecho de la reelaboración en español, se revela de todos modos el inadvertido protagonista de una interesante y –de alguna manera– precoz adaptación «a lo divino» de un motivo marcadamente clásico y profano, como había advertido Fucilla, que –a propósito del soneto de Ramírez Pagán– había afirmado que «representa uno de los primeros ejemplos de un poema a lo divino escrito durante el renacimiento español»³³.

32. Reproduzco el texto de D. Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía*, ed. A. Pérez Gómez, vol. I, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1950, p. 216.

33. Cf. J. G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo español*, Madrid, Anejos de la «Revista de Filología Española», 1960, p. 62. Según Fucilla, los dos poetas italianos se habían remitido a su vez a un tercer soneto de L. Ariosto, «Chiuso era il sol da un tenebroso velo», que «fué uno de los más copiados del renacimiento italiano» (p. 63).

4.2. Jerónimo Lomas Cantoral

Volvamos decidida y definitivamente a la dimensión profana con el siguiente soneto que Jerónimo Lomas Cantoral publicó en sus *Obras*, en 1578. Al cambio de perspectiva, no obstante, no corresponde un análogo progreso estético, desde el momento en que se tiene la impresión de que el soneto español quede por debajo del modelo italiano; es más, de los modelos italianos: porque la novedad y el interés de la composición de Lomas Cantoral consiste en el hecho de contaminar ambos sonetos, el de Rainerio y el de Caro. En efecto, el segundo cuarteto de Lomas Cantoral resulta casi enteramente calcado de la estrofa correspondiente del soneto de Rainerio:

Arrojaba el Aurora de rosados
dedos mil perlas de un luciente yelo,
rodeaba el dios que nació en Delo
de rayos su sagrada faz dorados³⁴

con la escarcha (*perlas de un luciente yelo*) que, en lugar de los «capegli aurati», procede de los «dedos rosados» de la diosa, en conformidad con la descripción clásica de la aurora, que –en efecto– la representaba con brazos y manos rosados.

Los dos tercetos, en cambio, retoman sustancialmente los del soneto de Caro:

cuando otra bella aurora de Occidente
salió riendo y descubrió más puro
el sol que sólo el sumo sol me adiestra.
Quedó luego a su luz pobre y oscuro,
divinas lumbres, con licencia vuestra,
el claro amanecer de Oriente

Por lo que atañe al texto de Ramírez Pagán, es uno de los «neuf sonnets spirituels» recopilados en el cancionero lírico, para lo cual véase M. Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965, pp. 427-29.

34. Cito de *Las obras de Jerónimo Lomas Cantoral*, ed. L. Rubio González, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980, pp. 179-80; y véase también Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo*, cit., pp. 131-32.

donde, en el v.11, se percibe el concentrado juego paronomástico, que repite con encarecimiento el del mismo verso de Caro: «il sol che sol m'abbaglia e mi disface». En efecto, en el uso de la iteración paronomástica, Lomas Cantoral, a través de la mediación de Annibal Caro, se remonta directamente al modelo petrarquesco. En más de una composición del *Canzoniere*, en efecto, Petrarca recurre al uso reiterado de los términos *sol* y *sole*, con los distintos significados: de astro, de amada, de Dios, además de adjetivo y adverbio. En dos casos, la canción 135 «Qual più diversa e nova» y el soneto «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo», la reiteración es triple como en Lomas Cantoral, aunque no se concentre en el mismo verso, sino que se repite en un espacio textual más amplio³⁵. Es, sin embargo, con el exordio del soneto 306 del *Canzoniere* petrarquesco, con el que el verso español muestra mayores contactos:

Quel sol che mi mostrava il camin destro
di gir al ciel con gloriosi passi,
tornando al sommo Sole... (vv. 1-3)³⁶

donde encontramos no sólo la iteración *sol* (=amada) y *sommo Sole* (=Dios), sino también el adjetivo *destro*, que –en el texto español– es retomado por el verbo «adiestra», con el significado de «guiar a alguno de la diestra, o porque es ciego, o porque camina por lugar obscuro» – especifica el *Diccionario de Autoridades*.

Del juego de las recuperaciones, hemos dejado fuera el primer cuarteto del soneto de Lomas Cantoral. Éste, en efecto, funde –en la misma unidad estrófica– los dos modelos italianos, anunciando así esa trama de combinaciones que las siguientes estrofas proveerán a realizar y completar, separadamente:

El mar y el aire estaban sosegados.
Sólo Favonio aspira en vuelo

35. Petrarca, *Canzoniere*, ed. cit., pp. 653-65 y 1303-305. La reiteración está presente en los vv. 6, 9 y 11 de la canción, y en los vv. 1 y 6 del soneto.

36. Ivi, p. 1181. El verbo del texto español (*adiestra*) conserva un eco del motivo, al que alude el adjetivo del soneto petrarquesco (*destro*), y sobre el que se podrán encontrar abundantes referencias en F. Rico, *Vida u obra del Petrarca*, vol. I. *Lectura del Secretum*, Chapell Hill, University of North Carolina, 1974, pp. 304-06. y F. Petrarca, *Secretum*, ed. E. Fenzi, Milán, Mursia, 1992, pp. 369-70.

süave y manso, y de la noche el velo
 roto, mostraban su beldad los prados

donde la referencia a Favonio está tomada del soneto de Caro, y la del 'squarciarsi del velo notturno' procede directamente del de Rainerio.

En conclusión, el interés de la composición de Lomas Cantoral diría que consiste exclusivamente en la técnica combinatoria con la que funde los dos modelos italianos, y en cuya realización halla el espacio para introducir, con análogo procedimiento, la referencia al modelo por antonomasia –el directamente petrarquesco– que preside a las tres ejecuciones, las dos italianas y la española.

4.3. Francisco de la Torre

Con los sonetos de los últimos dos poetas de nuestra reseña: probablemente ya el del misterioso Francisco de la Torre³⁷, y –sin ninguna duda– con el soneto del *divino* Herrera, nos la habemos con un nivel de mayor rendimiento poético. Y eso *aunque* –o, quizá precisamente *porque*– su distancia de los modelos mientras tanto ha aumentado. De los modelos italianos, en efecto, el texto de Francisco de la Torre no conserva nada más que el diseño de fondo: el despuntar de la aurora en los cuartetos, la aparición de la amada en los tercetos; pero –también en este plano– hay que decir que la fundamental y constante correlación temporal entre los dos acontecimientos, confiada a la conjunción *quando*, al inicio del noveno endecasílabo, cede el puesto a un más neutro –y diría, también más débil–correlativo *tal*. Sólo en el segundo terceto, por otra parte, se retoma el motivo de la 'superioridad' de la amada sobre los astros, mediante el verbo *inclina*, tres veces reiterado en el mismo verso. Pero, aparte el diseño de fondo, que sin duda reconduce la composición española a los dos sonetos de los que hemos partido, por lo demás, o sea: en el nivel de las determinadas micro-unidades que dan cuerpo a dicho diseño, es difícil individuar precisas y puntuales recuperaciones de un texto respecto a los otros

37. Sobre la identidad del poeta, véanse las recientes aportaciones de J. De Sena, *Francisco de la Torre e D. Joao de Almeida*, París, Fundação Calouste-Gulbenkian, 1972; de A. Blanco Sánchez, *De Quevedo a Fray Luis. En busca de Francisco de la Torre*, Salamanca, Atlas, 1982; de M. L. Cerrón Puga, *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa, Giardini Editore, 1984.

dos, si excluimos –como es necesario hacer– todos aquellos elementos que se encuentran en decenas y decenas de líricas descripciones del nacimiento del nuevo día y del despuntar de la aurora; elementos que –evidentemente– no demuestran nada acerca de la efectiva relación entre los textos. Pero, quizá sea el caso de recurrir directamente a la lectura del soneto de Francisco de la Torre:

Rompe la niebla de la noche fría,
de nieve y ostro y de cristal ornada,
de perlas orientales esmaltada,
rosada Aurora, y aparece el día.
Descubre al campo la beldad que había
convertido en espanto la cerrada
y escurísima noche; y de pasada,
enriquece la tierra de alegría.
Tal a mis ojos la beldad divina,
del ídolo purísimo que adoro,
Aurora clara, con tu paz parece.
Inclina el sol, inclina el cielo, inclina
los elementos; y al Pierio Coro,
gloria mayor que la que goza, ofrece³⁸.

Preferiblemente hay que apreciar el mayor relieve que adquiere en la composición de de la Torre la referencia al particular motivo de la ‘noche’, que en los anteriores sonetos, tanto italianos como españoles, aun apareciendo como breve y constante alusión al ‘squarciarsi del velo notturno’, sin embargo, no alcanzaba el predominio sobre los otros aspectos que contribuían a describir el nacimiento de la aurora. Puesto en el exordio de la composición: «Rompe la niebla de la noche fría», recibe un ulterior y más amplio desarrollo en el segundo cuarteto, donde da la impresión –creo yo– de que resuenen algunos célebres versos de la primera égloga de Garcilaso:

38. F. de La Torre, *Poesía completa*, ed. M. L. Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984, p. 75. Véase S. Pérez-Abadín, *Los sonetos de Francisco de la Torre*, Manchester, University of Manchester, 1997, pp. 177–78 y n. 26, donde la estudiosa observa que «Ni el poema italiano [de Rainerio] ni las otras imitaciones [de Lomas Cantoral y de Herrera] recurren a la estructura comparativa que articula el soneto I-2 de la Torre». Sobre la función estructural que nuestro soneto desarrolla en la recopilación, y sobre las relaciones del mismo con las otras composiciones, véase el esquema recapitulatorio de Pérez-Abadín, pp. 119–21.

Como al partir del sol la sombra crece,
 y en cayendo su rayo, se levanta
 la negra escuridad que 'l mundo cubre,
 de do viene el temor que nos espanta
 y la medrosa forma en que s'ofrece
 aquella que la noche nos encubre
 hasta que el sol descubre
 su luz pura y hermosa,
 tal es la tenebrosa
 noche de tu partir... (vv. 310-19)³⁹.

Aparte de la correlativa introducida por *tal*, a lo que no daría excesivo peso, si no fuera porque los versos de de la Torre reproponen, en forma concentrada, el tema de la restitución a la luminosa belleza del día de todo lo que –aquí circunscrito al «campo»– estaba envuelto en las tinieblas nocturnas y –por lo tanto– infundía miedo; el rescate del tema se ve confirmado, por lo demás, por la recuperación de algunos elementos léxicos, como *escuridad* con *escurísima*, la terna verbal: *cubre*, *encubre*, *descubre* con sólo *descubre*, y –por último– el verbo *espanta* transformado en el sustantivo *espanto*. Pero las referencias a la poesía de Garcilaso por parte de de la Torre no se agotan con el tema de la ‘noche’. Ya he hecho notar cómo la ‘superioridad’ de la belleza de la amada frente a la de la aurora, es afirmada, en el último terceto, mediante la insistente repetición del verbo *inclina*: *Inclina el Sol, inclina el cielo, inclina / los elementos*. Pues bien, de nuevo en Garcilaso, en la segunda égloga –esta vez– leemos los siguientes versos:

Denunciaba el aurora ya vecina
 la venida del sol resplandeciente,
 a quien la tierra, a quien la mar s'enclina (vv. 551-53)⁴⁰.

39. G. de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 135 y 466. Sobre la estrofa de la égloga señalo un importante trabajo inédito de R. Pinto, *Lo 'extraño' y la sombra*, citado y utilizado por G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 221-22. Sobre el motivo nocturno en la poesía de F. de la Torre, véanse A. Zamora Vicente, *Prólogo a F. de la Torre, Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. XXXVII-XLII; G. Hughes, *The Poetry of Francisco de la Torre*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, pp. 35-37; Cerrón Puga, *Introducción a la ed. cit.*, pp. 32-33; Pérez-Abadín, *Los sonetos*, cit., pp. 73-74 y notas 76, 81, 159.

40. Garcilaso de la Vega, ed. cit., p. 168. Sobre la triple iteración y el encabalgamiento del v. 12 del soneto de de la Torre, véase Pérez-Abadín, *Los sonetos*, cit., pp. 141, 154, 159.

En de la Torre, encontramos el motivo –por así decir– invertido. Si en Garcilaso, en efecto, el ‘mar’ y la ‘tierra’ se inclinan al sol de la aurora, reconociendo su superioridad; en de la Torre, el «ídolo purísimo» dobla a su superior belleza ‘sol’, ‘cielo’ y ‘elementos’.

Del soneto de Lomas Cantoral habíamos concluido que su interés consistía en la aplicación de una técnica combinatoria, con la que se fundían los dos modelos italianos, mientras en ambos se injertaba la referencia directa a Petrarca; del soneto de de la Torre, se podría concluir que su interés consiste en el esfuerzo de marcar las distancias de los dos modelos italianos, a los que –de alguna manera– se remonta en el diseño de fondo, mientras que exhibe la referencia igualmente directa a Garcilaso, o lo que es lo mismo, al otro término del binomio de autoridades poéticas para estos poetas, todos activos en la segunda mitad del siglo.

4.4. Fernando de Herrera

Al llegar al final de nuestra reseña, encontramos al *divino* Herrera, con la doble versión del soneto, presente ya sea en la selección de *Algunas obras*, el único libro de poesía publicado en vida del poeta en 1582, que en la más conspicua recopilación, publicada por el amigo Pacheco en 1619, cuando Herrera había muerto hacía más de veinte años (1597). Respecto al soneto de de la Torre, con el de Herrera volvemos a una mayor adherencia a los modelos italianos de Rainerio y de Caro, con prevalencia –diría– del milanés sobre el de las Marcas. Pero leamos, primero, el poema en la versión de 1582:

Del fresco seno ya la blanca Aurora
perlas de ielo puras esparzía
y con serena frente alegre abría
el esplendor suave, qu’atesora;
El lúcido confin d’Euro i de Flora
con la rosada llama, qu’encendía
Delio aun no roxo, al tierno i nuevo día
esclarece i esmalta, orla i colora;
Quando sale mi Luz, i en Oriente
desmaya el vivo lustre; ô vos del cielo
vagas lumbres, si tanto se consiente,
Digo con vuestra paz, qu’en mortal velo

parecio mas que vos bella i fulgente
mi Luz, qu'onora el rico, Esperio suelo⁴¹.

Como se ve, no sólo se conserva el diseño estructural de los modelos, con el restablecimiento de la correlación temporal introducida por la habitual conjunción *quando*, al comienzo de los tercetos, sino que el poeta retoma también, sobre todo, de la composición de Rainerio⁴² –como antes decía–, determinadas micro-unidades. Limitando el cotejo sólo a la versión de 1582, notamos por ejemplo que:

- en el v. 2, encontramos reinstauradas las habituales «perlas de ielo» por la escarcha auroral;
- en los vv. 9-10, vuelve la imagen de la ofuscación del astro solar en copresencia de la amada: «en Oriente / desmaya el vivo lustre» en comparación con «impallidíó l'orientale imago»;
- en los vv. 10-12, la invocación de los lucientes astros, con el fin de que consientan el parangón en su propia desventaja: «ô vos d'el cielo / vagas lumbres, si tanto se consiente, / Digo con vuestra paz» que evoca ya sea «*Velocissime luci eterne e sole, / con vostra pace*» de Rainerio, que «santi lumi del ciel con vostra pace», con mayor adherencia al primero, del que se retoma también el adjetivo *vago* del cercano v. 14, con desplazamiento del «bel viso» de la amada a las «luci» perdedoras en la comparación;

41. Reproduzco el texto de F. de Herrera, *Algunas obras*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 349. Véase también F. de Herrera, *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, vol. I, Madrid, Anejos del «Boletín de la Real Academia Española», 1975, pp. 416-17, que edita los textos de H (1582) y de P (1619); Id., *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 457-58, para el texto de H (con reproducción de las variantes de P, en aparato, p. 837); Id., *Poesías*, ed. V. Roncero López, Madrid, Castalia, 1992, pp. 481-82, que edita sólo el texto de H.

42. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo*, cit., p. 146. A la Aurora está dedicada una de las numerosas notas metodológicas de las *Anotaciones* (cf. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, ed. facsímil y estudio bibliográfico de J. Montero, Universidades de Córdoba-Sevilla-Huelva/Grupo P.A.S.O, 1998, p. 554), retomada en parte de Lilio Gregorio Giraldo, *De deis gentium*, Basilea, 1548, como recientemente ha indicado B. Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 42-43, donde pueden leerse también las consideraciones acerca de «los escolios consagrados a cuestiones lingüísticas [que] tienen como punto de partida la *Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra messer Lodovico Castelvetro* (Parma, 1558)» de Annibal Caro (pp. 192-94).

- el v. 13, por último: «parecio mas que vos bella y fulgente» parece calcado del último verso de Rainerio: «parve allor più di voi lucente e vago».

Y sin embargo, a pesar de la documentada fidelidad al modelo –en el diseño de fondo así como en cada una de las recuperaciones–, estamos lejos del calco perseguido por los primeros dos sonetos españoles que hemos leído, los Ramírez Pagán y Lomas Cantoral. Con excesiva sencillez, quizá, se podría decir que Herrera, trabajando con los mismos elementos, ha alcanzado un resultado que –si no es propiamente inédito– presenta, de alguna manera, una sensible renovación, con un efecto desconocido, al menos respecto a los modelos de partida. Me parece, por otra parte, que tal efecto aumente en el pasaje de la versión contenida en la selección de 1582 a la recogida por Pacheco:

D'el fresco seno lúcido l'Aurora
de tierno ielo perlas esparzía
i con purpurea frente alegre abría
el esplendor suave, qu'atesora;
El sereno confin d'Euro i de Flora
con la rosada llama; qu'encendía
Delio aun no roxo bien, al nuevo día
esclarece i esmalta, orla i colora.
Cuando sale mi Luz, i en Oriente
desmaya el puro ardor, ô vos d'el cielo
vagas Lumbres, si tanto se consiente,
Digo con vuestra paz; qu'en mortal velo,
mas que vos bella aparecio i fulgente
mi Luz; qu'onora el rico Esperio suelo⁴³.

En el espacio del que dispongo, sería imposible afrontar plenamente los problemas que suscitan las dos redacciones de la poesía de Herrera, y que han dado lugar a numerosos estudios, además de las constructivas polémicas entre renombrados estudiosos y filólogos⁴⁴.

43. Ed. cit. de J. M. Blecua, pp. 416-17.

44. La cuestión que –como es sabido– tiene su origen lejano en una afirmación de Francisco de Quevedo contenida en el prólogo a su edición de F. de la Torre de 1631, así como en las *Apostillas* a la copia de los *Versos* en posesión suya (cf. la ed. cit. de Cerrón Puga, p. 70; pero véase P. M. Komanecky, *Quevedo's notes on*

Demasiadas serían, por eso, las premisas que debería hacer, para entrar de lleno en la cuestión. Me limitaré, por lo tanto, a alguna aislada observación relativa a la doble versión de nuestro soneto, recordando –a modo de preliminar– solamente un estudio más bien reciente. No hace mucho, Bienvenido Morros, estudiando el soneto de Herrera «Pensé, mas fue engañoso pensamiento», también éste en doble versión, individuó las fuentes precisas: dos sonetos de Bernardo Tasso y Benedetto Varchi, ambos presentes precisamente en la antología italiana de las *Rime scelte* de 1563, y notó cómo la versión de 1582 se acercaba mucho más a las fuentes de cuanto lo fuera la de la recopilación de 1619, que –en efecto– mostraba una clara tendencia a alejarse de los modelos. El caso presentado por Morros se mostraba incontrovertible, por lo que el estudioso pudo razonablemente indicar un punto firme: la versión recopilada en el 1619 es redaccionalmente posterior a la publicada en la selección de 1582, contra la hipótesis anteriormente formulada por algún –también acreditado– estudioso de la materia⁴⁵.

Herrera: The involvement of Francisco de la Torre in the controversy over Góngora, en «Bulletin of Hispanic Studies», LII (1975), pp. 122-33), ha visto implicados, a lo largo de nuestro siglo, a estudiosos y filólogos como A. Coster, J. M. Blecua, S. Battaglia, O. Macrí, D. Kossoff; para las puntuales referencias bibliográficas, remito a las recientes síntesis de Cuevas, *La cuestión textual*, en Herrera, ed. cit., pp. 87-99, y de Roncero, *Drama textual*, en Herrera, ed. cit., pp. 79-84. A los trabajos citados, hay que añadir las numerosas y recientes aportaciones de I. Pepe Sarno, *Bianco il ghiaccio, non il velo. Ritocchi e metamorfosi di un sonetto di Herrera*, en *Ecdotica e testi ispanici* (Atti del Convegno Nazionale dell'Associazione Ispanisti Italiani. Verona, 18-19-20 giugno 1981), Verona, Università degli Studi di Verona, 1982, pp. 111-23 (publicado también en «Strumenti Critici», XV (1981), pp. 458-71); Ead., *Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera*, en «Studi Ispanici», 1982, pp. 33-69; 1983, pp. 103-27; 1984, pp. 43-76; y de J. Montero, *Una versión inédita (con algunas variantes) de la canción Al sueño de Fernando de Herrera*, en «Cuadernos de Investigación Filológica», XII-XIII (1986-87), pp. 117-32. Para los trabajos de Senabre y de Morros, cf. la nota siguiente.

45. B. Morros, *Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera*, en «El Crotalón. Anuario de Filología Española», II (1985), pp. 147-68, en esp. las pp. 147-53, donde el filólogo barcelonés discute y contesta la hipótesis que «remonta P a los borradores de Herrera cuyas lecciones y textos más logrados configurarían H»; hipótesis que se debe de última instancia a Coster, y defendida recientemente por R. Senabre, *Los textos 'emendados' de Herrera*, en «Edad de Oro», IV (1985), pp. 179-93, y confirmada en margen a un trabajo sucesivo, *Sobre la lírica de Herrera: teoría y práctica*, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, pp. 655-67, en esp. p. 658 n. 6.

¿Las conclusiones de Morros pueden aplicarse también a nuestro soneto? Aunque la situación de partida se asemeja mucho, el caso de nuestro soneto no consiente soluciones tan límpidas y seguras como el examinado por Morros. Pero intentemos generalizar el procedimiento utilizado por él. Es decir, tratemos de interpretar las variantes, en lugar de como una toma de distancia mayor de la fuente particular, más bien como intento por renovar desde dentro ciertas formas del lenguaje lírico petrarquesco, sentidas ya como demasiado rígidas y convencionales. Pondré un solo ejemplo, para una hipótesis toda por demostrar. Declaro de antemano que la mayor parte de las variantes de nuestro soneto atañe a la adjetivación y, más en concreto, al desplazamiento de posición de algunos adjetivos: es como si el poeta se hubiera divertido –permítaseme el término– a redistribuir los adjetivos⁴⁶. El único ejemplo que haré tendrá que ver precisamente con el primer verso, que en la versión de 1582 suena: «Del fresco seno ya la blanca Aurora», modificado en «D'el fresco seno lúcido l'Aurora». En la personificación de la aurora, los dos hemistiquios que forman el primer verso del 82 están constituidos por otros tantos sintagmas que –si bien con distintos grados– resultan de todas maneras atestiguados ambos en la lírica petrarquesca del siglo XVI, con la forma «bianca Aurora» que está, como es obvio, mucho más ampliamente documentada que la otra: «fresco seno», que –en todo caso– es usada justamente por Bernardo Tasso en al menos un par de ocasiones⁴⁷. La operación que el poeta cumple en la versión recopilada en el 19 consiste en un desplazamiento del adjetivo «lúcido», del quinto verso

46. Para un análisis completo de la doble redacción del soneto, véase Pepe Sarno, *Se non Herrera, chi?*, cit., 1984 pp. 71-74. El análisis, ampliado al de las variantes del soneto «Cual rociada Aurora en blanco velo», que también está construido sobre el «símil entre la amada y la Aurora», ha sido retomado por la estudiosa en *La «Luz» de la «Aurora»: variantes en dos sonetos de Fernando de Herrera*, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Brown University, 22-27 agosto 1983)*, vol. II, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 409-18, donde –a propósito de las variantes de nuestro soneto– leemos: «la materia lingüística queda casi inalterada, limitándose las modificaciones, en la mayoría de los casos, a desplazamientos espaciales del mismo caudal léxico. Parece un juego de combinaciones en el que cada pieza puede moverse solamente cuando otra haya sido trasladada a otro sitio» (p. 414).

47. B. Tasso, *Rime*, vol. I. *I tre libri degli Amori*, ed. D. Chiodo, Turín, Edizioni RES, 1985: «Lieto deponi nel mio fresco seno» (III, 68, v. 404, p. 403); mientras que de simple contigüidad se trata en «Non però ha più di me fresco e fiorito / Amarillide il viso, o 'l seno adorno» (II, 104, vv.50-51, p. 267).

donde se refería a «confin», al primer verso, con el resultado de aislar el término «Aurora», precedido sólo por el artículo, y formar un nuevo sintagma: «el fresco seno lúcido», que no podría asegurar si es totalmente inédito, aunque sí menos frecuente que los otros dos, aisladamente considerados. Añado sólo que en el mismo Bernardo Tasso, además de las dos ocurrencias de «fresco seno», se encuentra también una única ocurrencia de «lucido seno»⁴⁸, nunca –sin embargo– el nuevo sintagma herreriano «fresco seno lúcido»⁴⁹.

El alejamiento, el marcar las distancias, el intento de renovar desde dentro –en definitiva– parece poder documentarse también en nuestro soneto, pero no en relación con la particular fuente utilizada, sino más bien respecto a las formas más generales, fuertemente codificadas, desde las que Herrera partía⁵⁰.

48. Ivi, «E prendi il don, che nel *lucido seno* / Ti serba l'onda chiara a meraviglia» (II, 107, vv. 43-44, p. 277).

49. Un diverso orden de motivaciones, todas internas al propio texto, aduce el análisis de Pepe Sarno para explicar el desplazamiento del adjetivo *lúcido* al v. 1, que –en su tipología– forma parte de las variantes cuyo objeto consiste preferentemente «instaurar relaciones donde no las había» (*La «Luz» de la «Aurora»*, cit., p. 417). En el origen del desplazamiento, en efecto, pueden distinguirse hasta cinco causas y efectos: 1) creación del paralelismo entre el v. 1 y el v. 3; 2) incremento del efecto de «luminosidad», que preside todo el primer cuarteto; 3) coherencia con el léxico herreriano, que reserva al 'cielo' el adjetivo *lúcido* (cf. *Anotaciones*, H. 346); 4) anticipación del nombre de la amada (*Luz*); 5) exigencia de diferenciar el *incipit* del soneto de aquel del paralelo «Cual rociada Aurora en blanco velo», cuyas variantes se estudian en el mismo trabajo (ivi, p. 417).

50. Aunque, en el mencionado estudio (*Algunas observaciones*), Morros reestablezca el correcto orden cronológico de H y de P, contra la tesis sostenida por Senabre, con éste último coincide a propósito de la «superioridad estética de H sobre P», discrepando –sobre este aspecto– de la idea defendida en las aportaciones de Pepe Sarno, y encontrando una «apoyatura más objetiva» de tal juicio de valor en los «hábitos poéticos que exhibía nuestro autor» y en las «preceptivas de la época que se encargaron de difundirlos» (p. 153 n. 11). De parecer diverso Pepe Sarno que –a propósito de nuestro soneto– afirma: «con P estamos en un sistema que somete a revisión todo el caudal lingüístico, fónico, rítmico, semántico y figural de H, para ajustarlo a ese ideal de perfección del soneto que está expresado en las *Anotaciones*» (*La «Luz» de la «Aurora»*, cit., pp. 417-18; para el pasaje de las *Anotaciones*, cf. H. 1). Por mi parte, en base a la consideración de una sola variante, sería demasiado arriesgado tomar una posición; en la concepción del presente trabajo, que mira exclusivamente a esclarecer la relación con los modelos italianos, me importaba –quizá también sobre la base de un sólo ejemplo– indicar una línea de investigación, que desplaza el análisis de los concretos objetos poéticos con función de 'fuente' al entero código poético, dentro del cual el texto herreriano está concebido, y del que sin embargo –en sus transformaciones– parece querer marcar las distancias.

5. Breves conclusiones

Es tiempo de concluir. La reseña que he presentado, introduciéndonos en el taller de algunos poetas italianos y españoles de las primeras décadas de la mitad del siglo, nos ha permitido confirmar y ulteriormente precisar dos fenómenos ya conocidos:

- 1) la importancia que tuvo, también fuera de la península italiana, aquel fenómeno editorial constituido por las antologías poéticas, que caracterizó el petrarquismo de la segunda mitad del siglo XVI⁵¹;
- 2) el esfuerzo de renovación en que se empeñaron las generaciones de poetas españoles sucesivas a los grandes renovadores, que habían asegurado la experimentación, antes, y la asimilación, después, del lenguaje lírico italiano; un esfuerzo que –por otra parte– no desmintió ni la contribución una vez más italiana, ni la sustancial fidelidad al binomio Petrarca-Garcilaso⁵².

Por lo que concierne al primer fenómeno, diré en conclusión que sobre los dos poetas italianos escogidos por mí pesan juicios de mérito poco lisonjeros. Del primero –Annibal Caro– ya Leopardi, en el *Zibaldone*, había escrito: «Osservate [...] il Caro, le cui rime sono la sola cosa che di lui non si legga più»⁵³; a propósito del segundo –Antonfrancesco Rainerio– un reciente juicio de Gorni resulta no menos perentorio: «Il

51. «Nunca se insistirá lo suficiente en la importancia que tuvieron en la España del siglo XVI las *Fiori* y las *Rime scelte* de los poetas italianos», afirma con razón Morros (*Algunas observaciones*, cit., p. 149 y cf. también la n. 3), confirmando la validez de una directriz de investigación ya trazada y seguida por Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo*, cit., por Cerrón Puga en la introducción y en las copiosas notas de la citada edición de la poesía de Francisco de la Torre, por Manero Sorolla, *Imágenes petrarquista*, cit., por limitarme a algunas entre las más significativas aportaciones.

52. Refiriéndose sobre todo a los años setenta del siglo XVI, Alberto Blecua ha subrayado el esfuerzo innovativo en que se empeñaron algunos poetas españoles, los cuales «componen un tipo de poesía que tiene, sí, como modelo principal a Garcilaso [a quien añadiría todavía el nombre de Petrarca], pero también a los poetas que figuran en las rimas y flores de poetas ilustres italianos –Varchi, Tansillo, Tomitano, Rinieri, Molza-, iniciados por la de Giolito en 1546 [en realidad, 1545], que no por azar va dedicada a Don Diego Hurtado de Mendoza, y que tan profundas huellas dejarán en la lírica española» (*El entorno poético*, cit., p. 85). Véase también I. Navarrete, *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, California, University of California Press, 1994, en esp. el cap. IV, *Herrera and the Return to Style*, pp. 126-89 (trad. esp. de A. Cortijo Ocaña, Madrid, Gredos, 1997, pp. 166-243).

53. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. G. Pacella, vol. I, Milán, Garzanti, 1991, p. 1365 (p. 2534 del autógrafo leopardiano).

breve volo del Rainerio, nel cielo aperto e popolatissimo della lirica cinquecentesca, par proprio di scarsa tenuta e di debole slancio»⁵⁴. Pero precisamente porque tales juicios son difícilmente confutables, me ha parecido que valiese la pena de escogerlos como muestras de una comprobación, a lo largo de la cual ha quedado confirmado que es la fórmula del 'libro de rimas' la que impone a los determinados autores que allí se incluyen, y no viceversa.

Por lo que atañe al segundo fenómeno, al medirse con los modestos modelos italianos, los poetas españoles dan lugar a una notable variedad de actitudes y de resultados: se va desde quien calca la fuente, y –al hacerlo– recodifica «a lo divino» un motivo más que nunca clásico y profano; a quien prefiere el arte combinatorio de fuentes diversas y –sin embargo– emparentadas, sin renunciar a una reutilización –por otra parte, con encarecimiento –del modelo por antonomasia: Petrarca; pasando por quien –incluso– sigue el camino del alejamiento de los modelos más inmediatos, para exhibir –por otra parte– una fidelidad no servil hacia el otro término del binomio ya clásico: Garcilaso; hasta llegar a quien –por último– lleva adelante más que nadie el esfuerzo de renovación, pero haciéndolo mediante un juego de precisión tal, que hace derivar el máximo de novedad con el mínimo de desviación.

Es el mundo un poco cerrado –en no pocos casos, incluso añejo– del petrarquismo de la segunda parte del siglo XVI; pero es también el mundo en que –casi subterráneamente– se van haciendo los preparativos de los que –en breve tiempo– se pondrá en marcha la arrebatadora revolución formal del lenguaje poético barroco.

54. Gorni, *Un'ecatombe di rime*, cit., p. 135.

QUEVEDO Y EL CANON BREVE

En la segunda de las tres canciones hermanadas, la de la felicidad amorosa, a Lavinello le es suficiente con dos endecasílabos para hilvanar una descripción casi completa del bello rostro de aquella a la que ama:

Gigli, calta, viole, acanto e rose
e rubini e zafiri e perle et oro
scopro, s'io miro nel bel vostro volto¹.

Podemos estar seguros de que ni la bella dama, a quien los versos en principio van dirigidos, ni el contemporáneo lector de los *Asolani*, donde la canción se halla alojada, tuvieron ninguna dificultad en discernir en la asindética serie floreal una referencia al color pálido y a la vez purpúreo, de las mejillas de ella, y en la de las piedras preciosas, coordinadas por polisíndeton, la alusión, igualmente metafórica, al rojo de sus labios en contraste con los blancos dientes, juntamente con el rubio de los cabellos y el esplendor de los ojos.

Se sabe que, en la época del diálogo sobre el amor, el uso metafórico para designar las partes del rostro femenino era ya un *cliché*, que Bembo se había preocupado por reestructurar, integrándolo

1. P. Bembo, *Gli Asolani*, en Id., *Prose e rime*, ed. C. Dionisotti, Turín, UTET, 1966, 2ª ed., p. 475; los versos citados están tomados de la canción *Se ne la prima voglia mi rinvesca*, vv. 61-63.

en un programa más general de reforma poética. De un uso auténticamente inflacionista, sin embargo, habría que hablar, cuando varias generaciones de poetas, dentro y fuera de nuestra península, decidieron recurrir al originario modelo petrarquesco, en virtud también de la restauración que de él había realizado Bembo, entre el mencionado tratado y la publicación de las *Rime*, en un periodo que –como es sabido– abarca las primeras tres décadas del siglo. Tanto es así, que a un siglo exacto de distancia de la canción de Lavinello, el *topos* podía hasta ser considerado como objeto de escarnio por un cierto Tomás Rodaja, más conocido con el epíteto de *licenciado Vidriera*, pues víctima de una enfermedad mental, «imaginóse el desdichado que era todo hecho di vidrio»; el loco –decía– se hizo pronto famoso por las agudas respuestas que daba a las mil preguntas que le dirigían, como cuando, trasladado a la corte de Valladolid:

le preguntaron qué era la causa de que los poetas por la mayor parte eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos si se sabían aprovechar de la ocasión, que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas. Que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral, y la garganta de cristal transparente; y lo que lloraban eran líquidas perlas; y más que lo que en sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momendo producía jazmines y rosas; y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia; y que todas estas cosas eran señales y muestra de mucha riqueza².

Tomar a la letra una metáfora –como hace Cervantes en la novela ejemplar que acabamos de citar– es uno de los recursos más difundidos de la parodia literaria, salvo para luego encontrar la abusada argucia, siempre al servicio del mismo *topos*, en un contexto ya no cómico, sino de elevado contenido serio, como, en efecto, sucede en un soneto quevediano, donde el poeta invita al intrépido y ávido navegante, que cruza los lejanos mares de Oriente a la búsqueda de la riqueza, a que se detenga junto a la bella Lisi, en cuyo rostro y sus partes, además de las

2. M. de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, en Id., *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 284-85. Sobre los «imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas», véase también M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (l. 13), ed. dirigida por F. Rico, Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 141-42.

flores y estrellas, más fácilmente hallará los bienes deseados: el oro, las perlas y la preciosa púrpura de Tiro:

Tú, que la paz de el mar, ¡oh navegante!
 molestas, codicioso y diligente,
 por sangrarle las venas al Oriente
 de el más rubio metal, rico y flamante,
 deténte aquí: no pases adelante;
 hártate de tesoros brevemente
 en donde Lisi peine de su frente
 hebra sutil en ondas fulminante.
 Si buscas perlas, más descubre ufana
 su risa que Colón en el mar de ellas;
 si grana, a Tiro dan sus labios grana.
 Si buscas flores, sus mejillas bellas
 vencen la primavera y la mañana;
 si cielo y luz, sus ojos son estrellas³.

En los densos versos de Bembo, como en la cómica respuesta satírica que Cervantes pone en boca de su enloquecido personaje, así como en el soneto de Quevedo dirigido al codicioso navegante; en fin, en cada uno de los textos evocados, reconocemos sin dificultad, y también con algunas variantes, aquel «canone breve», que el añorado padre Pozzi ha reconstruido admirablemente en algunos de sus escritos⁴, y en base al cual «alcune parti del volto della donna vengono

3. Cito de F. de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, L. Schwartz y I. Arellano (eds.), Barcelona, Crítica, 1998, p. 173. El soneto, precedido del epígrafe «Procura cebar la codicia en tesoros de Lisi», forma parte del breve cancionero, *Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante*, publicado por J. A. González de Salas en el *Parnaso español con las nueve Musas castellanas* (Madrid, 1648). El soneto está señalado con el n.º. 445 en F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, pp. 641-42. Para la parodia del topos en Quevedo, véase ahora *Premáticas del Desengaño contra los poetas güero y Discurso de todos los diablos* en F. de Quevedo, *Prosa*, ed. dirigida por A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. I, t. I, p. 13 y n. 13, t. II, p. 534, respectivamente.

4. G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo (Suiza), Edizioni Universitarie di Friburgo, 1974; Id., *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, en R. Pallucchini (ed.), *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, Florencia, Olschki, 1981, pp. 309-41, después recopilado, junto con una *Nota additiva alla descriptio puellae*, en Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milán, Adelphi, 1993, pp. 145-71 y 173-84, respectivamente; Id., *Temi, topoi, stereotopi*, en A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, III, I, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Turín, Einaudi, 1984, pp. 391-436, después recopilado con el título *Sul luogo comune* en

asociate tramite una figura di analogia a comparanti presi da un prezioso lapidario e da un finissimo erbario»⁵. Recordaré, pues, a vue-lapluma, que el canon breve imperante en el ámbito del discurso lírico, tiene su modelo originario en el *Canzoniere* petrarquesco, donde el canon de la belleza femenina resulta constituirse a través de un catálogo de referentes anatómicos seleccionados preferentemente del rostro, del que, en particular, forman parte cabellos, ojos, mejillas y boca, con la exclusión de nariz, orejas y mentón, pero al que se añaden cuello, seno y mano, elementos canónicos fuera de la zona del rostro, pero regularmente recurrentes en el uso del canon breve. Todavía más significativo, de todos modos, es que se trate de miembros poéticamente predicados según la doble motivación del esplendor y del color, «che rin-via alla qualità primaria della luce in cui si credeva concentrarsi il concetto di bellezza»⁶. Todo eso se realiza, naturalmente, gracias al recurso metafórico a un conjunto de comparantes y figurantes, que la tradición ha seleccionado, una vez más, en número restringido dentro del infinito número de entidades naturales⁷.

Un *topos* literario como el que nos ocupa, que resulta costreñido tanto a nivel del catálogo de los referentes anatómicos, como, todavía más, en el plano de las motivaciones, e incluso por lo que atañe a

Id., *Alternatim*, Milán, Adelphi, 1996, pp. 449-526. A los estudios del Padre Pozzi se añade, al menos, A. Quondam, *Il naso di Laura*, en A. Gentile (ed.), *Il ritratto e la memoria. Materiali I*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 9-44, después recopilado como *Congedo* en Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Franco Cosimo Panini Editore, 1991, pp. 291-328.

5. Así ha sintetizado el *canon breve* A. Bognolo en el trabajo que ha dedicado al estudio del mismo en la recopilación de novelas cervantinas; cf. *La rosa elusa. Il topos della descrizione femminile nelle Novelas ejemplares*, en «Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Venezia», XXX, 1-2 (1992), pp. 391-99. Para la cita, p. 392. Sobre los retratos femeninos en la obra cervantina, véanse los trabajos de M. C. Ruta, *Los retratos femeninos en la Segunda Parte del Quijote*, en G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles 4-9 de abril de 1994)*, Nápoles, Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, pp. 481-95, y *Estereotipos y originalidad de lo feo en la escritura cervantina*, en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional AISO*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, vol. II, pp. 1143-54, ahora refundidos y recopilados con el título *Il brutto delle donne* en Ead., *Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000, pp. 159-99, donde el lector encontrará citada en las notas la bibliografía sobre el argumento.

6. Pozzi, *Alternatim*, cit., p. 460.

7. Cf. lo que escribe Pozzi, *Alternatim*, cit., p. 478.

la selección de los comparantes, es comprensible que presente un carácter bastante conservativo, lo que, sin embargo, no comporta necesariamente una absoluta estaticidad en su empleo. Al contrario, como ha demostrado su más atento y profundo investigador, el *topos* está dotado de una vitalidad que «è soprattutto consegnata al fatto che certi figuranti vengano esclusivamente destinati a designare il tale membro e alcuni sian fatti servire a non importa quale; che certe costellazioni si fissino e altre non si formino mai; e ciò con preferenze che variano di età in età»⁸. Al menos, hasta que no se llega a aquella época que el mismo padre Pozzi hace coincidir con Tasso, es decir, cuando, a partir de entonces «un intero codice coercitivo sarà rovesciato in nome di arditezze fondate sull'eccezionalità del concetto»⁹.

Una manera de invertir el código cohercitivo es seguramente la que hemos visto realizarse en el soneto del ávido navegante de Quevedo, que, por otra parte, tiene un probable precedente en un soneto del secretario del conde de Lemos, y fundador de la napolitana academia de los Ociosos, Lupercio Leonardo de Argensola¹⁰. En cuya composición, no obstante, no encontraremos, por más que se busque, el atrevimiento del concepto que, en cambio, rebosa en los versos quevedianos, como, por ejemplo, en el verso 8:

hebra sutil en ondas fulminante

donde la cabellera de Lisi, ya identificada por el esplendor con el «rubio metal» oriental, del que el navegante va en su busca, resulta ahora asimilada por la fluidez a las aguas marinas del océano surcadas por el navegante mismo. Oro y agua, juntos, la rubia y la fluida melena de Lisi se representa, pues, al mismo tiempo, como el objeto de la búsqueda: los tesoros, y el medio que hay que atravesar para alcanzarlo. Ni siquiera con eso la densidad metafórica del verso puede decirse exhaustivamente indagada, desde el momento en que el adjetivo en rima «fulminante», que se refiere por hipérbaton a la «hebra sutil»,

8. Pozzi, *Sull'orlo*, cit., p. 180.

9. *Ivi*, p. 167.

10. Se trata del soneto *¡Oh, tú, que a los peligros e inconstancia*, en L. L. de Argensola, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 57. Cf. D. G. Walters, *Francisco de Quevedo Love Poet*, Washington-Cardiff, The Catholic University of America Press-University of Wales Press, 1985, pp. 91-92.

se dicta de nuevo, y por otro camino, por la motivación del esplendor, no ya del metal precioso, sino de los rayos que, lanzados sobre las olas, terminan por evocar la imagen del mar agitado del *incipit* del soneto:

Tú, que la paz de mar, ¡oh navegante!
molestas...

por lo que la bella Lisi y el ansioso viajero son, a su vez, puestos en el mismo plano por las acciones que respectivamente cumplen, por que uno, navegando, agita las aguas del mar, mientras que la otra, peinándose, levanta las ondas de la cabellera vuelta piélagos proceloso¹¹.

¿Cómo no recordar, entonces, el extraordinario cuarteto de otro soneto, que también forma parte del breve cancionero de *Canta sola a Lisi*?:

En crespa tempestad de oro undoso
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón sediento de hermosura
si el cabello deslaza generoso¹²

donde «la idea de que el amor es fuente de peligro para el amante»¹³ si concreta en la imagen del corazón enamorado del poeta, que, ansioso no de tesoros sino de belleza, fluctúa entre las ondas de los rubios cabellos de Lisi, la cual, en el acto de soltárselos, provoca su turbulento desorden. Demasiados, y demasiado acreditados, lectores se han ejercitado en estos versos para que valga la pena insistir por mi parte¹⁴;

11. Sobre el soneto, además de Walters, *Francisco de Quevedo*, cit., pp. 91-94, véase I. Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 273-75.

12. Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, ed. cit., p. 180. Aparece con el n° 449 en la citada ed. Bleuca de Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 644-45.

13. A. Terry, *Quevedo and the Metaphysical Conceit*, en «Bulletin of Hispanic Studies», XXXV (1958), pp. 211-22; tr. esp. en G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 58-70, de la que se cita, p. 63.

14. Véanse los trabajos de A. A. Parker, *La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, vol. III, pp. 345-60, después recopilado en Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, cit., pp. 44-57; A. Terry, *Quevedo and the Metaphysical Conceit*, cit.; M. Molho, *Sur un sonnet de Quevedo: En crespa tempestad del oro undoso (Essai d'analyse*

así, pues, me limitaré a señalar, junto con el primer comentarista moderno, cómo el abusado *topos* petrarquesco se pone al servicio de la nueva poética de la agudeza, que gana en potencia y complejidad gracias a la densa red de conceptos presentes en los versos citados. En ellos, en efecto, la rubia cabellera de Lisi, se asimila, al mismo tiempo, al precioso metal del oro, al mar y a las agitadas ondas del mismo, y –por último– a la luz del sol y a los ardientes rayos que difunde, como aparece evidente en la concentrada expresión del segundo endecasílabo: «golfos de luz ardiente», donde se condensan los tres campos semánticos dictados por el oro, el agua y el sol.

Sin abandonar el cancionero dedicado a Lisi, podemos darnos cuenta en gran medida del resultado ingenioso al que da lugar el canon breve en las manos de un poeta como Quevedo, desde el momento en que el mismo aparece en forma prácticamente integral en dos descripciones del rostro de la amada colocadas en otros tantos sonetos que ocupan, respectivamente, el comienzo y el centro de la recopilación, con los epígrafes que ostentan la materia de las composiciones: *Retrato no vulgar de Lisi*, el primero; *Retrato de Lisi que traía en una sortija*, el segundo, que presenta un retrato de la amada en miniatura, pues se halla engastado en un anillo¹⁵.

intertextuelle), en *Mélanges offerts à Charles-Vincent Aubrun*, París, Editions Hispaniques, 1975, vol. II, pp. 87-124, tr. esp. en Id. *Semántica y poética* (Góngora, Quevedo), Barcelona, Crítica, 1977, pp. 168-216 y en Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, cit., pp. 343-77; J. M. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje lírico de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979, pp. 147-59; R. Ter Horst, *Death and Resurrection in the Quevedo's Sonnet: 'En crespa tempestad'*, en «Journal of Hispanic Philology», V(1980-1981); P. J. Smith, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1987, pp. 778-84. Sobre el motivo de la cabellera en algunas composiciones de Quevedo, véase M. G. Profeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 65-102.

15. Sobre el cancionero quevediano, *Canta sola a Lisi*, véase el volumen de S. Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999. Los problemas textuales que la recopilación plantea son ampliamente tratados en el apéndice, *Los textos de la poesía amorosa de Quevedo*, pp. 329-67. Sobre la metafórica, en general, de *Canta sola a Lisi*, que es el núcleo central de las presentes páginas, se ocupa el capítulo del libro de Fernández Mosquera, *Los tropos y los tópicos. La metafóra*, pp. 57-165. Respecto al orden de las composiciones, a las que aludo en el texto, me atengo a la *princeps* del *Parnaso Español* (Madrid, 1648), publicada por José Antonio González de Salas, que, por lo demás, sigue también la ed. de Schwartz y Arellano de la que cito (cf. *supra* n. 3).

Al no poder –en la presenta ocasión– dedicar nuestra atención a ambos, nos ocuparemos del segundo soneto, donde leemos la que – con alguna exageración, quizá– ha sido definida «la descripción más refulgente de la amada que se conserva en la poesía lírica hispánica»¹⁶:

En breve cárcel traigo aprisionado,
 con toda su familia de oro ardiente,
 el cerco de la luz resplandeciente
 y grande imperio de el Amor cerrado.
 Traigo el campo que pacen estrellado
 las fieras altas de la piel luciente,
 y a escondidas de el cielo y de el Oriente,
 día de luz y parto mejorado.
 Traigo todas las Indias en mi mano,
 perlas que, en un diamante, por rubíes
 pronuncian con desdén sonoro hielo
 y razonan tal vez fuego tirano,
 relámpagos de risas carmesies,
 auroras, galas y presunción de el cielo.

El soneto, como declara el mencionado epígrafe, describe la imaginaria pintura de dimensiones reducidas que, engastada en un anillo, representa el rostro de Lisi, reproponiendo de esta manera, si bien con distinta modalidad, la cuestión de la relación entre retrato poético y retrato figurativo, sobre la que Giovanni Pozzi se ha expresado en términos perentorios, afirmando que «appare con tutta evidenza che la poesia non soltanto non imita la natura, ma nemmeno la pittura, smentendo clamorosamente su un terreno apparentemente dei più praticabili l'effato: "ut pictura poiesis". In questo senso fra pittura e poesia non ci sono rapporti»¹⁷. Y, en efecto, como en tantos otros ejemplos del mismo género, falta en el dictado del soneto quevediano cualquier alusión a los medios representativos de la pintura, en el sentido de que el texto no contiene ninguna referencia directa a los aspectos figurativos del retrato, si se exceptúa la referencia al engaste del anillo en el que el retrato se halla contenido y enmarcado. Por lo demás, la *descriptio* se realiza con el recurso a la estereotipia

16. J. Olivares, *The Love Poetry of Francisco de Quevedo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 67; tr. esp. *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995, p. 86, de la que cito.

17. Pozzi, *Sull'orlo*, cit., pp. 162-63.

del canon poético de las bellezas femeninas, revisitado, naturalmente, en términos de poética de la agudeza con el resultado de un producto poético absolutamente inédito. De hecho, si prescindieramos de la revisitación conceptuosa, el soneto no tendría otra cosa que ofrecer sino las metáforas bastante convencionales con las que una tradición lírica ya biseular presentaba el rostro de la amada y su rubia cabellera como el sol y el oro, tal y como sucede en el primer cuarteto de nuestro soneto; los ojos como estrellas, en el segundo; y, en los tercetos, perlas y rubíes, en lugar de los dientes y los labios. Sólo que, ahora, estas metáforas tradicionales son únicamente el punto de partida desde el que opera el ingenio del poeta¹⁸. Y es así cómo, entonces, en los primeros versos Quevedo recurre a una perífrasis: «cerco de la luz resplandeciente», para nombrar al sol¹⁹ al que, por metáfora, sabemos que es asimilado el rostro retratado de la dama, cuya cabellera es significada por medio de una metáfora de segundo grado, desde el momento en que «familia de oro ardiente» indica los rayos solares, los cuales, a su vez, se equiparan a los cabellos de Lisi, porque son del mismo color del oro, y porque ciñen la cara femenina como los rayos parecen rodear la esfera luminosa del sol, del que emanan²⁰. Hay la sospecha, sin embargo, de que las cosas puedan ser todavía

18. Sobre el soneto, además de los comentarios en Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, ed. cit. de Arellano y Schwartz, pp. 213-14 (y pp. 802-805, para las notas complementarias) y J. O Crosby en F. de Quevedo, *Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 251-52, véanse los análisis de P. J. Smith, *Quevedo on Parnassus*, cit., pp. 84-89, y de Olivares, *The Love Poetry*, cit., pp. 67-74, correspondientes a las pp. 86-94 de la citada tr. esp., añadiendo a los mismos las más breves y puntuales observaciones de Walters, *Francisco de Quevedo Love Poet*, cit., pp. 79-80, y de A. Terry, *Francisco de Quevedo: the Force of Eloquence*, en *Seventeenthcentury Spanish poetry. The Power of Artifice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 170-72. De tales comentarios, análisis y observaciones, mi discurso sobre el soneto es, a vario título, deudor.

19. Sobre el término *cerco* para designar el globo solar, véanse las pertinentes observaciones de A. Martinengo, *La Astrología en la obra de Quevedo*, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 137 y ss.

20. La metáfora «familia de oro ardiente» se refiere sólo a la rubia cabellera de la dama, y no a la amada en su totalidad, como parecen sugerir, en el comentario a la edición citada (p. 214), Arellano y Schwartz, quienes, sin embargo, en la correspondiente nota complementaria (p. 803), aceptan la hipótesis por la que el sintagma en cuestión «se puede referir también al cabello rubio de la amada». La voz «familia» con equivalente valor metafórico, en un contexto de poesía amorosa se encuentra también en los sonetos «Non sino fuera yo quien solamente» y, en *Canta sola a Lisi*, «También tiene el Amor su astrología» (respectivamente, en n. 301 y n. 482 de la citada edición de Blecua: Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 492 y 663).

más complejas. ¿Por qué no suponer, en efecto, que el sol, nombrado con la mencionada perífrasis, no dé lugar a una metáfora, por así decir, dilógica, a saber, que aluda no sólo al rostro pintado de Lisi, sino también a la gema engastada en la tapa que cierra el angosto contenedor donde se encuentra el retrato? En consecuencia, la metáfora del v. 2 («su familia de oro ardiente»), con igual valor determinado por la dilogía, se referiría tanto a la rubia cabellera de la amada, como al engaste del anillo que contiene la gema. En definitiva, la letra del texto, con sus perífrasis y metáforas, remitiría a una trama articulada en tres campos semánticos: el sol ceñido por sus rayos, la gema engastada en el oro del anillo, el rostro de Lisi rodeado por sus rubios cabellos.

Más audaz resulta la serie metafórica con la que se urde el segundo cuarteto, donde el punto de partida de Quevedo es incluso la metáfora gongorina del celeberrimo exordio de la primera *Soledad*: «en campos de zafiro paze estrellas»²¹, adoptada, en nuestros vv. 5-6, para significar el firmamento («campo estrellado») al que, por metáfora de segundo grado, es de nuevo asimilado el rostro de Lisi, desde el momento en que «las fieras altas de la piel luciente» son, en principio, las constelaciones del Zodíaco y, en un segundo nivel, los ojos de la dama.

En los tercetos, como ha notado Walters, «after the celestial association of the second quatrain, it is as though the poet's gaze turned downwards»²², dando lugar a una densidad figural que es incluso superior a la ya más que elevada de la primera mitad del soneto. Indica-dos, metonímicamente, con el lugar geográfico que de ellos es rico por excelencia, los tesoros orientales registrados en el v. 10 remiten con las metáforas lexicalizadas, motivadas por el color, a los dientes-perlas y a los labios-rubíes, pero también, con mayor originalidad, a la boca-diamante; metáfora ésta última que, más que por el color, se justifica por la dureza o aspereza del comportamiento de aquella a la que la entidad anatómica pertenece²³. El terceto se cierra con una

21. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, cit., p. 342. Para la imagen gongorina, véase la relativa nota de comentario en L. de Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

22. Walters, *Francisco de Quevedo*, cit., p. 80.

23. Sobre la concentración de las metáforas minerales, véase también Fernández Mosquera, *La poesía amorosa*, cit., pp. 103-106. A la boca, «nel quadro della tipologia

extraordinaria sinestesia: «sonoro hielo», para designar las palabras que, pronunciadas por Lisi con desdén, producen en su amante una reacción de gélida sensación²⁴. De tal manera, incluso la tan abusada antítesis hielo / fuego, sobre la que están contruidos los tercetos, termina, si no por adquirir un nuevo significado, al menos por vivificarse gracias al más audaz contexto figural en que resulta incluida. Así, mientras las altivas palabras emitidas por los blancos dientes de Lisi hielan al amante-poeta, de renovar la tiránica pasión amorosa se encargan los labios carmesíes, a los que la risa parece dar el imprevisto y serpenteante resplandor del relámpago, gracias a una metáfora, cuyo origen se remonta al menos al Dante del *Purgatorio*²⁵.

Volviendo, para concluir, al arquetipo petrarquesco del retrato poético femenino, en uno de los mencionados trabajos sobre el argumento, Giovanni Pozzi asume como paradigmática del canon breve la canción 127 de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, donde las pocas referencias anatómicas seleccionadas son juntadas a una más amplia variedad de figurantes, desde el momento en que Francesco, aunque «miri mille cose diverse [...] sol una donna vede». Y, de hecho, le sucede divisar el rostro de Laura en la nieve y en el sol, en las rosas blancas y rojas, y en las flores blancas; los cabellos, en el oro y en las flores amarillas; los ojos, en las estrellas, además del sol mismo; y, en fin, el cuello, tanto en la leche como en el fuego. Pero, en última instancia, se rinde y admite:

Ad una ad una annoverar le stelle,

amatoria petrarchista e degli scarti effettuati da Quevedo», M. G. Profeti ha dedicado el capítulo *La bocca della dama: codice petrarchista o trasgressione barocca*, en *Quevedo: la scrittura e il corpo*, cit., pp. 103-23.

24. Una sinestesia que presenta rasgos comunes, siempre en la recopilación *Canta sola a Lisi*, es «sonoro clavel», en el soneto «Rizas en ondas ricas del rey Midas», v. 14. Sobre el abusado valor metafórico de *yelo*, se pueden leer las observaciones de Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo*, cit., pp. 119-26.

25. Sobre los numerosos precedentes de la metáfora quevediana, véanse: A. Prieto, *Sobre literatura comparada*, en «Miscellanea di studi ispanici», 1966-1967, pp. 310-54, en esp. las pp. 340-41; J. Arce, *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 78-79; M^a del P. Manero Sorolla, «Relámpagos por risas»: *nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior a Quevedo*, en «Anuario de Filología», 8(1982), pp. 297-309, retomado parcialmente en Ead., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 533-38.

e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque,
 forse credea, quando in sì poca carta
 novo penser di ricontar mi nacque
 in quante parti il fior de l'altre belle,
 stando in se stessa, à la sua luce sparta.

Versos que han recibido la siguiente perífrasis en el comentario de Santagata: «raccontare in una canzone tutti gli oggetti sui quali si diffonde la bellezza di Laura è impresa impossibile, come è impossibile contare [...] tutte le stelle o raccogliere in un bicchiere [...] o in una fiala le acque del mare»²⁶.

Es archiconocido que la literatura barroca ve en la audacia formal el rasgo que más y mejor define su novedad. No sorprende, por tanto, que mientras Petrarca confía el efecto hiperbólico de la belleza de Laura a la tardía preterición de la última estancia de la citada canción, Quevedo obtenga un análogo resultado de énfasis, explotando aquella «mina de agudezas»²⁷, gracias a la cual el rostro de Lisi se presenta como el equivalente de un «cosmos miniaturizado», según la definición de Martinengo²⁸, que por eso mismo el amante puede llevar en el engaste del anillo, y el poeta ha conseguido hacer entrar en la «breve cárcel» o en «sì poca carta» de un soneto.

26. F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milán, Mondadori, 2004, de la que se cita también el texto de la canción «In quella parte dove Amor mi sprona».

27. La expresión, referida al soneto del que estamos tratando, se lee en Olivares, *The Love Poetry*, cit., p. 68; tr. esp., p. 84.

28. Martinengo, *La Astrología*, cit., p. 138.

LECTURA DEL SONETO «LO QUE ME QUITA EN FUEGO ME DA EN NIEVE» DE QUEVEDO: ENTRE TRADICIÓN Y CONTEXTOS

1. Texto, tradición y convención

¡Qué hastío de contrarios! Hay uno sobre todo que con mayor o menor reiteración invade una gran parte (una enorme parte) de la poesía de Quevedo. Se trata de la pareja *fuego-nieve*...¹.

Precisamente uno de esos sonetos que más se acoge a tan trillada antítesis con los reparos apenas recordados del maestro Alonso, es el objeto de las siguientes notas, a las que harán de guía algunas breves consideraciones sobre la relación entre convención (o tradición) literaria y significado del texto, que tomo prestadas de las páginas de dos admirados estudiosos.

Con plausible paradoja, hace algunos años Francisco Rico confiaba a un capítulo final sobre «La tradición y el poema», una declaración de método según la cual «la literatura se escribe menos en la

1. D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950), ahora en *Obras completas*, IX, «*Poesía española*» y otros estudios Madrid, Gredos, 1989, p. 422.

página que en la tradición y sólo en los márgenes de la tradición adquiere sentido cabal»².

Más recientemente, en los preliminares que sirven de introducción a sus ocho agudas y cultas lecturas de otros tantos poemas amorosos de Quevedo, Mercedes Blanco inserta, entre otras muchas, una consideración sobre el sistema metafórico utilizado y sobre la errónea opinión que éste corre el riesgo de generar en el *lector apresurado*, a quien ese mismo sistema «suele aparecer [...] más uniforme y pálidamente convencional de lo que realmente es». Un escollo, el del convencionalismo, que, causa frecuente del naufragio de mucha poesía salida de la pluma de «ciertos autores secundarios», es siempre evitado por los «mayores poetas barrocos», en los que el sistema, aun conservando su marcado carácter convencional, «recobra [...] gracias a la práctica de su combinación polifónica con otros sistemas simbólicos, gran parte de su complejidad originaria». Sin embargo, dado que el concepto de convención es absolutamente inseparable del de tradición, no es de maravillar que, en las mismas páginas introductorias, a la anterior reivindicación de autenticidad, se le acompañe con la siguiente declaración: «rastreado las implícitas referencias a otros textos, el denso pensamiento que [los poemas amorosos de Quevedo] ponen en juego se despliega, en su lógica, en su riqueza, y también en sus tensiones y ambigüedades». Un propósito que, sin ser rechazado en absoluto, no obsta para que la autora denuncie con letras de molde los riesgos de una «concepción de la literatura» que, al menos cuando queda reducida a la exasperante «búsqueda de antecedentes paralelos», termina por descomponer «el texto en fragmentos y hace[r] de cada uno de estos fragmentos el eslabón de una cadena virtualmente infinita», con el ulterior efecto final de revelarse incompatible con la finalidad del comentario, que se propone entender el texto como un organismo unificado por la voluntad de significar algo»³.

Es al hilo de estas observaciones, pues, que ahora me pregunto sobre el peso que merece asignarse a la «búsqueda de antecedentes

2. F. Rico, *A falta de epílogo*, en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 269-300. Cito de la p. 296.

3. Todas las citas pertenecen a M. Blanco, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 16-17.

paralelos» y a la «voluntad de significar», respectivamente, en el comentario de un soneto de Quevedo como «Lo que me quita en fuego me da en nieve», cuyo exuberante convencionalismo parece sugerir, a primera vista, que el espacio que cumple otorgar a la interpretación (el significado del texto) queda harto reducido, en beneficio del otro, reclamado por la investigación sobre las fuentes (las constantes intertextuales). Naturalmente, no cabe sino acudir al mismo comentario al que me apresto, contando, más que nunca, con la advertencia que a Rico, en el mencionado capítulo, le fue inspirada por el breve análisis de un soneto quevediano, de sobra más conocido y denso de significados: «El sistema interno del texto se nos escapa si no se ve dentro del sistema de la historia de la literatura»⁴.

2. El motivo de la mano que cubre

Es en la «serie de sonetos netamente epigramáticos», en los que «es un dato curioso que Quevedo recurra al mismo nombre convencional»⁵ de Aminta, donde encontramos nuestro poema, cuyo texto tomo de la *editio maior* de José Manuel Blecua:

Lo que me quita en fuego, me da en nieve
la mano que tus ojos me recata;
y no es menos rigor con el que mata,
ni menos llamas su blancura mueve.

La vista frescos los incendios bebe,
y, volcán, por las venas los dilata;
con miedo atento a la blancura trata
el pecho amante, que la siente aleve.

Si de tus ojos el ardor tirano
le pasas por tu mano por templarle,
es gran piedad del corazón humano;

4. Rico, *A falta de epílogo en Breve biblioteca* cit., p. 280. El soneto comentado por Rico, «una de las cumbres de la lírica quevedesca» (p. 276), es *Cerrar podrá mis ojos*. Un concepto análogo se lee al principio del libro de P. J. Smith, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, Londres, The Modern Humanities Research Ass., 1987, p. 1: «In an age when poetry is erudition, to write is to inscribe oneself in a tradition of canonic texts».

5. Blanco, *Introducción al comentario*, cit., p. 41.

mas no de ti, que puede, al ocultarle,
 pues es de nieve, derretir tu mano,
 si ya tu mano no pretende helarle⁶.

Los escasos comentarios que el soneto ha recibido por parte de la crítica, la mayoría de ellos limitados –con la sola excepción de Oliver– a breves y aisladas anotaciones⁷, suelen circunscribir el tema al simple «contraste entre el fuego y la nieve» –para utilizar palabras de Fucilla⁸–, descuidando casi por completo la *narrazio* de la que, en el género epigramático, brota la *argutia*⁹. En efecto, es a la escena anecdótica, puntualmente apuntada por el epígrafe: «A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano», a la que es necesario hacer remontar la concentrada tradición en la que se inscribe de lleno nuestro soneto.

Del motivo de la mano (y del velo) que cubre, se ha dicho que «sembra trattarsi di una invenzione tutta petrarchesco»¹⁰; y, de hecho, aun desatendiendo el otro agente encubridor, es al menos en tres ocasiones, a lo largo de todo el *Canzoniere*, que Francesco se queja del gesto con el que la amada interpone la mano para esconder la cara y los ojos, privándolo de esta manera del «sommo dilecto». Así, tras

6. F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, p. 495. He tenido en cuenta también las ediciones y sus acotaciones, además del mismo Bleuca, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 344-345, de J. O. Crosby, en F. de Quevedo, *Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 221-222, y, sobre todo de L. Schwartz y I. Arellano, en id., *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 137.

7. Véanse J. M. Oliver, *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Madrid, Sena, 1984, pp. 185-207; M. G. Profeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 23-28; D. Gareth Walters, *Francisco de Quevedo Love Poet*, Cardiff, University of Wales Press, 1985, pp. 59-60; S. Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999, donde la breve nota sobre el soneto (p. 118) se coloca en el más amplio análisis de la antítesis *fuego/agua* (pp. 109-126).

8. Cf. J. G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Revista de Filología Española–Anejo LXXII, 1960, p. 202.

9. Sobre la teoría del epigrama, en el contexto de la poética conceptista, véase M. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, París, Honoré Champion, 1992, pp. 157-200; de la misma estudiosa, véase también el análisis del soneto de Quevedo «Bástabale al clavel verse vencido», como soneto epigramático, en *Introducción al comentario*, cit., pp. 39-48.

10. A. Balduino, *La ballata XI*, en «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti», CVII (1994-95), pp. 301-316, en esp. p. 310.

haberlo insinuado en los versos finales de un soneto dedicado a Orso dell'Anguillara, y después de haberlo retomado brevemente en algunos versos de una de las tres canciones, llamadas «de los ojos», Petrarca vuelve más por extenso sobre el motivo, dedicándole un entero soneto, donde –por otra parte– el gesto antes protector de Laura, además de recibir una distinta justificación, ve mudar el efecto que engendra, desde el «torto» de antaño en el actual «novo dilecto»:

In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo,
fermi eran li occhi desiosi e 'ntensi,
quando Amor porse, quasi a dir «che pensi?»,
quella honorata man che second'amo.

Il cor, preso ivi como pesce a l'amo,
onde a ben far per vivo exempio viensi,
al ver non volse li occupati sensi,
o come novo augello al visco in ramo.

Ma la vista, privata del suo obiecto,
quasi sognando si facea far via,
senza la qual è 'l suo bene imperfecto.

L'alma tra l'una e l'altra gloria mia
qual celeste non so novo dilecto
et qual strania dolcezza si sentia.¹¹

Cumplido el propósito de desviar a Francesco de sus quimeras, interrumpiendo su actitud contemplativa, el gesto de la mano, al que quizá no le sea ajena una intención reprobatoria, se convierte, sin embargo, en ocasión para el amante de una doble y concomitante contemplación, en la que, gracias a la activación de la facultad imaginativa, al sujeto contemplativo se le hacen presentes ambos objetos amados, de los cuales el que cubre es inmediatamente perceptible por el sentido externo de la vista, mientras que el escondido se manifiesta en el sentido interior como imagen. Es, por tanto, la realizada posibilidad de contemplar ambos, «l'una e l'altra gloria», la

11. F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milán, Mondadori, 1996, pp. 1022-1023. Los otros dos textos, que presentan el mismo motivo, son el soneto «Orso, e' non furon mai fiumi né stagni», ed.cit., pp. 212-214, y la canción «Gentil mia donna, i' veggio», pp. 370-379.

que provoca en el alma de Francesco un placer nunca antes experimentado y una sensación de inusitada dulzura. No por casualidad al adjetivo *novo*, referido a *dilecto*, se le acompaña de una segunda cualidad: *celestes*, significando el carácter sobrenatural de un placer presentado como absolutamente disconforme con las ordinarias leyes de la Naturaleza¹², según las cuales, «è possibile contemplare il fantasma nell'immaginazione (*cogitare*) o la forma dell'oggetto nel senso, ma mai entrambi nello stesso tempo»¹³. De seguro destinado a resultar menos fecundo, o incluso incomprensible, si se le desvincula de la fisio-psicología fantasmática que constituye su indispensable sustrato teórico, el soneto de Petrarca toca y subvierte el núcleo doctrinal que domina la entera concepción medieval del amor, dado que entre *visio* y *cogitatio*, entre la visión de la criatura real y la contemplación espiritual de la imagen, el episodio brillantemente narrado en el soneto establece una relación de extraordinaria coexistencia y simultaneidad, en lugar de la más común y dolorosa discrepancia¹⁴.

El motivo de la mano que cubre no consiguió, por lo que sé, una inmediata fortuna entre los poetas que siguieron las huellas de Petrarca, tanto es así que volvemos a dar con él, de forma aislada, sólo a principios del Cuatrocientos, en un soneto del jurista pistoyese Buonaccorso da Montemagno il Giovane, en donde, por lo demás, ocupa meramente un par de versos, desprovisto ya de aquel contenido doctrinal que le había prestado su inventor. Me limitaré a reproducir el cuarteto en el que aparece el motivo de nuestro interés:

Piangeva il partir mio, dolente invano,
da' be' vostri occhi e da l'altera idea,
e 'l viso el qual talor tôr mi solea
la vostra bella e mia nimica mano¹⁵.

12. El adjetivo *celestes*, que en el *Canzoniere* tiene 15 ocurrencias, parece referirse siempre a lo divino, como tal, o a la naturaleza angélica de Laura, nunca al sujeto del poeta, con la única excepción de nuestro soneto.

13. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, Einaudi, 1977, p. 98.

14. Sobre la temática, aquí apenas rozada, además del volumen citado en la nota anterior, es imprescindible –sobre todo para el ámbito español– el libro de G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

15. *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, ed. R. Spongano, Bologna, Pàtron, 1970, pp. 36-47.

Mejor suerte, sin duda alguna, sonrió a la combinación que, dejando aparte el motivo de la ocultación, juntó la referencia a las dos partes del cuerpo femenino: cara (u ojos) y mano, con una de las más explayadas antítesis del *Canzoniere* petrarquista, la del *fuoco* y de la *neve*, con todas sus variantes isotópicas, en particular con la imagen del fuego amoroso que nace del hielo o de la nieve, como en el exordio del soneto: «D'un bel chiaro polito e vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incede e strugge». En la práctica, terminaron por concentrarse en un único artificio tres figuras, dado que la pareja de elementos físicos, a través de la doble metáfora por ellos favorecida, dio lugar a la antítesis ya mencionada, y ésta, a su vez, se puso al servicio del efecto hiperbólico al que remiten los textos que me apresto a considerar.

En las rimas dedicadas *A Safira* del senés Filenio Gallo (nombre artístico de Filippo Galli), que se remontan probablemente a las últimas décadas del Cuatrocientos, se lee el soneto «Quella distinta man candida e molle», en cuya irónica interrogación final se enfatizan los efectos que el «bel viso» de la amada llegaría a producir en el poeta, si se le presentara como en los versos precedentes se dice de la «man candida», de la que el v. 9 asegura –con la consabida, y aquí sobreentendida, antítesis– que «non è fuoco minor, benché non fumi». También en este caso me limitaré a citar únicamente los versos en los que la mano y la cara de ella son comparados con la llama de amor que ambos son capaces de encender:

Tu che comprendi, ormai muta costumi,
ché se tempri con man l'acesa voglia,
che farai se mi porgi il tuo bel viso?¹⁶

De nuevo una interrogación con análogo efecto hiperbólico en beneficio del «celestes viso», esta vez abre un madrigal del mayor practicante quinientista del género, el florentino Giovan Battista Strozzi il Vecchio, cuya vasta producción madrigalesca se sitúa en el período a caballo entre las dos mitades del siglo, entre las fechas extremas de 1539 y de 1570:

16. F. Gallo, *Rime*, ed. M. A. Grignani, Florencia, Olschki, 1973, p. 324.

Hor se tal m'arde, e 'nfiamma
 La fresca neve della bianca mano;
 Che farà poi la fiamma,
 E 'l foco del celeste viso umano?¹⁷

Mientras que, en otro madrigal del mismo autor, la duda inicial sobre la verdadera naturaleza de los dardos del Amor, se resuelve en la segunda parte con la confesión de la adquirida consciencia de la virtud de la «candida mano», que con asombro del poeta no resulta ser inferior al «bel viso» en el suscitar un ardor amoroso igualmente inextinguible:

Neve o marmo, ch'io subito cascai,
 m'avventò Amore? O folgorante face?
 Che l'anima si sface
 e arde sì da non si spegner mai.
 Ben sapev'io de' tuoi stellanti rai,
 bel viso almo seren, ma non già della
 gentil candida mano:
 qual di lontano or tutto ardene anch'ella¹⁸.

Es, sin embargo, a un epígono de la lírica petrarquista del área veneciana a quien se le debe, probablemente, la recuperación del motivo de la mano que cubre, y su injerto en la trama, a la vez metafórica y antitética, que arrancaba de la pareja de partes femeninas. En las *Rime* de Luigi Groto, en efecto, numerosas veces reeditadas a partir de 1584, pero con dedicatoria fechada en 1577, se encuentra también el madrigal que Fucilla señaló como el más inmediato precedente de Quevedo:

Son i begli occhi tuoi
 di duo soli lucenti sfere calde,
 son le tue man dapoi
 d'una neve bianchissima due falde.

17. G. G. Strozzi il Vecchio, *Madrigali*, ed. L. Sorrento, Heitz («Bibliotheca Romanica»), Estrasburgo 1909, que reimprime la antigua edición del Sermartelli (Florencia 1593). El madrigal citado se halla en la p. 72.

18. G. G. Strozzi, *Madrigali inediti*, ed. M. Ariani, Urbino, Argalía, 1975, p. 84, donde el lector hallará el amplio estudio introductor *Giovan Battista Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali*, pp. VII-CXLVIII.

E però ti consiglio,
 per far muro a tuoi occhi,
 acciò che io non t'adocchi,
 non oppor più le man dinanzi al ciglio;
 levale e credi a me se non le levi,
 quei soli struggeran coteste nevi¹⁹

donde al pasar lista de los factores presentes en los textos hasta aquí recordados, falta solamente el efecto hiperbólico, que resulta ausente, para dejar sitio a la *argutia* final de la mano-nieve derretida por los ardientes rayos de los ojos-soles, a la que en verdad prepara todo el poema. Algo parecido, por lo demás, sugiere el madrigal de Gutierre de Cetina, en el que, sin embargo, el motivo de la mano que cubre resulta brillantemente desarrollado sin necesidad de recurrir a la anátesis habitual, dado que el poeta explotó sólo una de las dos potenciales metáforas, la que asimila los ojos al sol, sacando partido –con respecto a este último– del insostenible *resplandor* más que del ardor intenso del que se beneficiaron los textos italianos:

Cubrir los bellos ojos
 con la mano que ya me tiene muerto,
 cautela fue por cierto,
 que ansí doblar pensastes mis enojos.
 Pero de tal cautela
 harto mayor ha sido el bien que el daño,
 que el resplandor extraño
 del sol se puede ver mientras se cela.
 Así que aunque pensastes
 cubrir vuestra beldad, única, inmensa,
 yo os perdono la ofensa,
 pues, cubiertos, mejor verlos dejastes²⁰.

19. L. Groto, *Cieco d'Hadria, Rime*, Venecia, Appresso Fabio e Agostino Zoppini, 1584, p. 82. Para Fucilla, véase *Estudios sobre el petrarquismo* cit., pp. 202-203. Interesantes consideraciones sobre la presencia de Groto en la poesía de Quevedo, pueden leerse en A. Martinengo, *La astrología en la obra de Quevedo*, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 130 sigs.

20. G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981, p. 134. Para una valoración de los madrigales de Cetina, véase B. López Bueno, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978, pp. 240-249. Sobre las complejas relaciones del soneto de Garcilaso, «Con ansia extrema de mirar qué tiene», con el de Petrarca aquí considerado, permítaseme remitir a mi ensayo «*Medusa e l'error mio...*». *La genealogía petrarchesca*

3. Del «conzettino» al concepto

Como conclusión de su breve análisis del soneto de Quevedo, refiriéndose a la anotación de Fucilla, Maria Grazia Profeti observaba que

certo in Groto manca il controllo di scrittura di Quevedo, e non solo perché il gioco ritmico del madrigale spiazza nell'alternanza del verso lungo/corto i possibili parallelismi, ma perché il conzettino –con momento protasico esposto nei vv. 1-2 vs. 3-4– si esaurisce nell'unica battuta fulminante del verso finale²¹.

Con el empleo de un término tan peculiar de una estética fácilmente reconocible, es indudable que la estudiosa entendía aludir a la etiqueta de gusto prebarroco con la que ya la antigua crítica –con Tiraboschi como antesignario– había caracterizado la poesía del epígono quinientista de Petrarca; mientras que a la forma del diminutivo se le confiaba implícitamente la idea, según la cual en el madrigal se dejaba atisbar la estética del conceptismo, que, en cambio, encontraría su plena realización en el soneto. En suma, del modelo italiano a su imitación española: del *conzettino* al *concepto*, estaría dado medir la no pequeña distancia que separa los presagios de una estética todavía *in nuce* de sus resultados más maduros.

En efecto, lo que, ya en una primera lectura, sobresale del soneto de Quevedo, respecto a su más directo modelo –el madrigal de Groto–, y cuanto más en comparación con toda la reducida tradición textual, que aquí hemos reconstruido provisionalmente, es una ambigüedad más compleja, a la que contribuyen de consuno tanto la mayor intensidad con la que en el soneto se despliega la antítesis original, como la sustancial identidad a la que los términos de la antítesis se ven reconducidos en el desarrollo del poema. Me explicaré mejor recurriendo a la máxima autoridad teórica en la materia.

En el más célebre tratado español sobre la estética del concepto, a la que poco antes me he referido, su autor cita un breve texto poético:

del sonetto XXII, en *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori, 1988, pp. 27-54, en esp. las pp. 46-48.

21. Profeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo*, cit., p. 28.

Hipócrita Mongibelo,
Nieve ostentas, fuego escondes;
 ¿Qué harán los humanos pechos,
 Pues saben fingir los montes?

donde el anónimo «ingenioso moderno» carea en el famoso volcán el magma cubierto por las nieves y la simulación en los hombres de comportamientos y sentimientos ejemplares. El texto poético mencionado es aducido entre los ejemplos que enriquecen el *discurso VIII*, a su vez dedicado a *las ponderaciones de contrariedad*, a propósito de las cuales, al principio del capítulo, Gracián declara que «unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza»²².

En el exordio del soneto quevediano, a la habitual antítesis que se desprende de la doble metáfora: *ojos=fuego* y *mano=nieve*, se añade la nueva pareja de términos verbales en contraste: *quita* y *da*, cuya acción, sin embargo, –obrando en total simultaneidad– parece solventarse en absoluta paridad. Pero son los versos que inmediatamente siguen los que transforman una paridad hasta ahora sólo cuantitativa en una homologación fundamentalmente cualitativa, dado que en ellos se contiene la declaración del idéntico efecto que producen en el amante los «dos contradictorios extremos». Así, las dos lítotes que introducen las respectivas comparaciones: *no... menos, ni menos*, más que atenuar, pretenden acentuar hiperbólicamente lo contrario, y nos inducen a poner un signo de igualdad entre los elementos que, en un principio, se presentaban como opuestos. En efecto, en el v. 3, la aproximación, aun cuando parece ceñirse –con mayor adherencia a la lógica de los opuestos– al simple efecto destructivo (*mata*), termina en realidad por extenderse hasta la identidad, si consideramos la modalidad con la que la muerte simbólica del amante se determina. El *rigor* que la causa debe entenderse, sin duda alguna, con el sentido de ‘aspereza o crueldad’ de la dama, como en tantos otros lugares de la poesía amorosa de Quevedo; pero, en el contexto del cuarteto, es improbable que el término no sea también tomado como latinismo, con el significado de ‘frío o hielo’, acepción, a su vez, documentada

22. B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, I, pp. 107 y 105, respectivamente.

en la poesía amorosa, por ejemplo –precisamente en pareja antitética con *llamas*– en el primero de los *Idilios* con los que se cierra *Canta sola a Lisi*: «halagaré sus llamas y rigores» (v. 20)²³. Pero, en virtud de la comparación en la que resulta engarzado, el *rigor*, es decir, el «cruel hielo» –con la fusión de ambas acepciones–, es una cualidad que el texto acaba asignado a los ojos no menos que a la mano, con la que habitualmente se relaciona en el código petrarquista de la época; como, por lo demás, en el verso siguiente, las *llamas*, a través de la otra comparación paralela, se convierten en atributo tanto de la mano como de los ojos, de los que en el mismo código son un símbolo corriente.

Antes de pasar a las otras partes del soneto, trataré de resumir, precisando algunos aspectos. He hablado, al principio, de soneto epigramático. Es oportuno, ahora, precisar que la anécdota ya puntualmente revelada por el título, se desarrolla en el primer cuarteto (y en el segundo, como veremos), donde –sin embargo– más que en paños de pura narración, se nos presenta a manera de comentario ingenioso. Así, pues, una vez retomado el caso expuesto en el título, y habiéndolo nuevamente esbozado con claridad en el v. 2: «la mano que tus ojos me recata», el resto del cuarteto se compromete a reelaborarlo *sutilmente*, recurriendo en el caso específico a esa forma particular de *agudeza*, que –como ya he indicado– el tratado de Gracián clasifica con la denominación de *ponderación de contrariedad* o, también, *reparo de contradicción*, y de la que suministra la siguiente definición: «consiste [...] en levantar oposición entre los dos extremos del concepto, entre el sujeto y sus adyacentes, causas, efectos, circunstancias, etc., que es rigurosamente dificultar»²⁴. En efecto, como el análisis ha mostrado hasta ahora, no solamente uno, sino tres son nada menos los *conceptos* que el cuarteto pone en juego, ya que un primer «reparo de contradicción» –de naturaleza antitética– es aquel que, a través de la metáfora convencional, asocia dos opuestos predicados de Aminta de igual seducción: el níveo candor de la mano y el ardiente

23. Quevedo, *Obra poética*, ed. cit., I, pp. 554-555, donde, sin embargo, el poema aparece separado de los tres idilios finales de *Canta sola a Lisi*. Sobre la cuestión, aquí marginal, véase la nota complementaria de Schwartz y Arellano, *Un Heráclito cristiano*, ed. cit., pp. 857-858, en la que se hallará también la bibliografía pertinente.

24. Gracián, *Agudeza*, ed. cit., p. 106.

fuego de los ojos; mientras que los dos restantes –de tipo oximorónico– se aplican a cada uno de los términos de la precedente antítesis, considerados individualmente, dando así lugar a oposiciones, no ya entre sujeto y *adyacentes* o atributos descriptivos, sino más bien entre *adyacentes* del mismo sujeto: uno, entre la naturaleza nívica de la mano y las *llamas* que de ella salen; otro, entre el carácter ardiente de la mirada y el *rigor*, con el que ella mata. En conclusión, a partir de la manida antítesis ostentada en la superficie, el cuarteto inicial, con su entramado estilístico y retórico («a fuerza de discurso», según la expresión de Gracián), plantea una doble y extrema *sutileza* que, con el artificio de «unir [...] dos contradictorios extremos», acaba poniendo al lector en la tesitura de titubear entre dos imágenes de Aminta, igualmente paradójicas: la de sus inflamadores ojos de hielo, y la de su nívica mano de fuego.

La duda, en realidad, incluso antes de darse en el lector, aparece como reacción del amante hacia el gesto de Aminta en la anécdota narrada por el soneto, cuyo segundo cuarteto, con inversión de la perspectiva, «pasa bruscamente –ha señalado Oliver– de la proximidad de los rasgos físicos de la joven a la interioridad psíquica del poeta en que causan los efectos»²⁵. De hecho, no sólo a la «interioridad psíquica» hacen referencia estos versos, sino a los sentidos externos, representados por la *vista*, como a los interiores, designados –como es habitual– con *pecho* o corazón, que es «donde el mal se siente», con perífrasis garcilasiana. Entre unos y otros, si no ya un conflicto, el gesto de Aminta es causa por lo menos de una disonancia, ya que los primeros se dejan dócilmente seducir por el encanto de la mano, mientras que los segundos –temerosos y, por ello, prudentes– sospechan su traición. Pero, una vez más, es el comentario ingenioso con el que se manifiesta la circunstancia anecdótica, el que rescata al texto del más trillado convencionalismo, y aquí más que en ningún otro lugar del soneto.

En este sentido, los vv. 5-6 son realmente los más densos del poema, por la concentración de los diversos sistemas simbólicos que en ellos se encierra, y que por tanto los hace meritorios de una posterior profundización, aquí entregada a las breves consideraciones del

25. Oliver, *Comentarios*, cit., p. 192.

apartado final. Por el momento, me limitaré a observar que el conjunto de *contrariedades* avanzadas en el primer cuarteto desemboca en la expresión oximorónica del segundo: *frescos los incendios*, que, al referirse al ardor de la nieve a la que la mano está asimilada, implica –sobreentendiéndola– la idea de paso del estado sólido al líquido y, consecuentemente, sugiere la imagen de la nieve derretida por efecto del calor. Tal idea, o imagen, a su vez, está en el origen de la sinestesia con que la percepción visual se transforma en absorción oral. De aquí, también, la activación de un nuevo y espléndido concepto en el que, con la ayuda de la catacresis, los ojos-boca del amante son identificados con el cráter de un volcán, el cual es inéditamente representado en el momento de impregnarse con la nieve que lo recubre, para luego extenderla y transformarla en el magma de sus cavidades subterráneas; como el amante, en cuyas *venas* la imagen interiorizada de la mano-nieve genera el fuego de la pasión ardiente. Por otra parte, en la siguiente pareja de versos, la actitud defensiva del *pecho amante* es fuente de una doble *contrariedad*, radicada en la oposición entre la blancura de la mano y la sospecha de que ella sea *aleve*. Por un lado, en efecto, la blancura, siendo símbolo de pureza e inocencia, no puede dejar de contrastar con el atributo de falsedad, inherente a la sospecha de traición; por otro, en fin, dado que la blancura remite a la nivea naturaleza de la mano, esa traición sólo puede concretizarse en una explosión del fuego que la mano oculta, cubriéndolo. *Monte aleve*, por lo demás, es la expresión usada como aposición del Etna en una de las dos únicas ocurrencias del adjetivo en la poesía amorosa de Quevedo²⁶; y la perífrasis sirve para indicar, sin duda, el contraste entre la engañosa cumbre nevada y la estallante presencia del fuego en su interior.

Hasta ahora me he esforzado por mostrar cómo, en los cuartetos, la *ponderación de contrariedad* preside la elaboración ingeniosa de la circunstancia anecdótica, por sí misma más bien convencional e insignificante, de la que el soneto toma el arranque. Ahora bien, al proponer una organización sistemática de los más de cuarenta conceptos

26. Aprovecho el útil trabajo de S. Fernández Mosquera y A. Azaústre Galiana, *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona, Universidad de Santiago de Compostela-PPU, 1993. El sintagma «monte aleve» aparece en el soneto «Ostentadas de prodigios coronado», para el cual véase, más abajo, el último apartado de estas notas.

clasificados por Gracián, Mercedes Blanco ha incluido la *ponderación de contrariedad* entre los casos particulares del grupo por ella reunido bajo el título de «Pondération. La pointe comme énigme résolue», cuyo común denominador estaría constituido por el hecho de que, en este tipo de conceptos:

l'agudeza opère en deux étapes. D'abord elle énonce la relation entre x et l'un des termes associés y, (ou bien entre termes associés y_1 et y_2) et, en l'énonçant, elle affecte d'un indice énigmatique, d'un point d'interrogation²⁷.

Si esto es así, podríamos hipotizar que la huella enigmática o interrogativa de la que, en nuestro soneto, estarían afectadas las *agudezas* por unión de «contradictorios extremos», encuentra un concreto testimonio dentro del texto en la actitud dubitativa del amante; una incertidumbre a la que de hecho corresponde la discordancia entre el seducido sentido de la vista y el sentimiento del corazón aterrorizado. En suma, es como si, a la elaboración ingeniosa de los cuartetos, se le hubieran asociado preguntas del tipo: ¿qué significa el gesto de Aminta? ¿Con qué intención lo realiza? ¿Conviene rendirse al deseo de los sentidos, encendidos por la presencia de una mano en su candor benévola y, por ello, tanto más seductora; o es mejor retraerse, obedeciendo a las razones de un corazón ya experimentado en el ardor de la pasión destructiva?

La definición de ponderación de contrariedad, que he citado poco antes directamente de Gracián, continúa y termina con la siguiente instrucción: «Pondérase la repugnancia, y luego pasa el discurso a darle una sutil y adecuada solución»²⁸. Una vez, por tanto, «pondera[da] la repugnancia» en los cuartetos, sobre los cuales no hace falta insistir más, los tercetos se encargan de exhibir la «solución», en la que la sutileza del discurso consiste en la formulación de una doble hipótesis, sobre la cual se articula el período único de los seis versos finales, escandidos por unidades sintácticas con el valor de progresiva y recíproca denegación. Se suceden así: el período hipotético (vv. 9-11), donde el poeta supone en Aminta una intención

27. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe*, cit., pp. 258-259.

28. Gracián, *Agudeza*, ed. cit., p. 106.

benévola, que aseguraría al gesto una intención piadosa, con la nieve de la mano que mitiga, sin apagarlo, el ardor de la mirada, de otro modo tirana y destructiva; la adversativa (vv. 12-13) que, al integrar la apódosis precedente (v. 11), evalúa el reflejo cruel para quien lo hace, del gesto caritativo para quien lo recibe; la *correctio* final (v. 14) con la que, denegando toda la hipótesis anterior (vv. 9-13), el poeta hace terminar el soneto bajo el signo del desdén de Aminta, materializado en su paralizante mirada de hielo.

4. «Las hazañas del fuego y de la nieve»

Seguramente sea en los tercetos que acabamos de comentar donde aparecen con mayor evidencia los límites de nuestro soneto, respecto a otros del mismo género de Quevedo. Limitaciones que –quede bien claro– no deben achacarse en absoluto al carácter convencional de la antítesis, de la que arranca y se nutre el soneto, porque –si así fuera– no nos explicaríamos cómo de temas o motivos igualmente convencionales broten, en la poesía de Quevedo, auténticas joyas del gusto barroco²⁹. Ocurre que, una vez llevada a cabo la trama ingeniosa en el segundo cuarteto, el resto del poema, pese al sutil juego de hipótesis mutuamente excluyentes, está muy lejos de exhibir esa densidad conceptual que excita la fantasía y la inteligencia de los lectores, cuando gozan de los mejores productos de la poesía quevediana. Y, bien mirado, incluso en los cuartetos, donde la *ponderación de contrariedad* logra generar la densa red de conceptos, que nos hemos esforzado en reconstruir; estos –los conceptos– sólo en una moderada medida dan lugar a la compleja interacción de los diversos sistemas simbólicos que está en el origen de la gran poesía barroca. En resumen, podríamos decir que, en nuestro soneto, sólo en

29. De los siete sonetos dedicados a Aminta, con la única excepción del n. 308, R. Moore ha escrito que ellos «are trivial and commonplace» (*Toward a Chronology of Quevedo's Poetry*, Frederickton, York Press, 1977, p. 9). Sobre la «desigualdad efectiva» de la poesía amorosa de Quevedo, véanse las observaciones, últimas en el tiempo, de A. Carreira, *Quevedo en fáfara: calas por la periferia de la poesía amorosa*, en «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», III (2000), pp. 175-195, donde el análisis de una docena de poemas eróticos, entre los menos leídos, consiente al estudioso de «sorprender al poeta en plena gestación, luchando aún con los tópicos petrarquistas cuya renovación se le resiste» (pp. 181-182). Para una concisa y muy útil reseña de los estudios más significativos sobre la poesía amorosa de Quevedo, véase ahora el *Prólogo* de Schwartz y Arellano a la antología citada de la poesía de Quevedo, pp. LXI-LXVII.

parte se ve realizado el principio estético según el cual, a partir del sistema metafórico convencional, el poeta procede «a la práctica de su combinación polifónica con otros sistemas simbólicos», para retomar las palabras de Blanco, a las que ya he recurrido al principio de estas páginas. Y, sin embargo, esto no siempre es cierto en nuestro soneto, puesto que a ello hacen excepción los versos del segundo cuarteto, especialmente los primeros, sobre los cuales había dicho que volvería, con ánimo de conectarlos con otros textos, no de la tradición –esta vez–, sino de la poesía amorosa del mismo Quevedo, en la que el autor acude a la metáfora del volcán, en un restringido pero significativo número de composiciones.

Digamos en seguida, pues, que en muchas de las poesías implicadas la metáfora es asumida por la analogía que establece entre el fuego que el volcán encierra en sus cavidades subterráneas, y la ardiente pasión que el amante suele ocultar y reprimir dentro de él, como ocurre en la identificación final con el Vesubio, en el soneto «Salamandra frondosa y bien poblada»:

... yo en el corazón, y tú en las cuevas
 llamamos los volcanes florecidos

o también en la octava del *idilio* «¡Oh vos, troncos, anciana compañia», donde la triple invocación a los volcanes (Vesubio, Mimante, Etna) desemboca en la invitación que el amante les dirige en el dístico final:

todos con tantas llamas como penas
 mirad vuestros volcanes en mis venas³⁰.

En ambos, en el término final *volcanes* se realiza «l'intégration dans une seule figure des prédicats topiques de l'amant»³¹; mientras que, en el primer texto citado, se logra una más densa ambigüedad, gracias a la conexión entre el sustantivo y el participio con valor adjetival, que «recoge la perspectiva doble de superlatividad en el fuego

30. Los textos de los dos poemas en Quevedo, *Obra poética* cit., I, pp. 493 y 554-555, respectivamente.

31. M. Blanco, *Mythe et hyperbole dans la poésie amoureuse de Quevedo*, en M. L. Ortega, ed., *La poésie amoureuse de Quevedo*, Paris, ENS Éditions, 1997, pp. 113-129; p. 127 para la citación.

[...] y delicadeza del sentimiento»³², o bien –con explicación más audaz y sugerente– representa «la mise en scène d'une ardeur destructive, éruptive que lasse intacte la splendeur immaculée, la fraîcheur florale de l'objet du désir»³³.

De todas formas, es en la clausura interior a la que es obligado el violento y persistente deseo en la que hacen hincapié los versos de las dos composiciones; mientras que aquellos, a los que ahora me referiré, pertenecientes a otra pareja de textos, pretenden justificar los distintos signos externos con los que se manifiesta la pasión secreta, siempre asociada metafóricamente al volcán. Así, de nuevo en un último terceto, el que cierra el soneto «Arder sin voz de estrépito ardiente», el poeta levanta su voz contra la severa pretensión de Floris que querría que el «corazón sensible y animado» de su amante arda, disolviéndose en «muda ceniza», cuando incluso los troncos sin vida de los árboles gimen y se lamentan, emitiendo un «estrépito doliente» desde las llamas que les consumen:

Del volcán que en mis venas se derrama,
diga su ardor el llanto que fulmino³⁴

donde el fuego encerrado en las venas se revela en el exterior, rebo-sando en las líquidas gotas de llanto que, sin embargo, conservan, gracias al verbo empleado (*fulmino*), el ímpetu y la violencia del elemento del que se originan. También de una protesta, dirigida a Lisi esta vez, y de la queja contra la maravilla que suscita en ella la airada reacción de celos, procede la identificación del poeta-amante con el volcán. En efecto, en el primer terceto del soneto, después de haber recordado –reproduciéndolo con palabras– el espectáculo del cruento combate de los feroces toros «que el amor violenta», le pregunta entre el enojo y el estupor:

Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, ¿por qué admiras
que, cuando Amor enjuga mis entrañas

32. J. M. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979, p. 171.

33. Blanco, *Mythe et hyperbole* cit., p. 128.

34. Quevedo, *Obra poética* cit., I, p. 504.

y mis venas, volcán, reviente en iras?³⁵

donde el fuego del amor celoso, una vez que haya secado los humores internos, prorrumpe con una manifestación de cólera, no menos furiosa que una erupción volcánica.

Sin embargo, Quevedo logra los resultados poéticos más interesantes cuando, al recurrir a la metáfora del volcán, aprovecha el peculiar contraste entre la cumbre nevada y el fuego interior, como –por lo demás– ocurre en el cuarteto de nuestro soneto, pero también en otras dos composiciones del mismo género métrico, donde la metáfora se ajusta, de manera diríamos complementaria: a la amada en el soneto dedicado a Flora, «Hermosísimo invierno de mi vida», y al amante en el precioso «Ostentas, de prodigios coronado», que es también el único de la serie que desarrolla la metáfora a lo largo de todo el texto, ya que –como señala el epígrafe– el poeta «compara con el Etna las propiedades de su amor». En el primero, el mismo terceto que reconoce en Flora el rigor de los perennes fríos de la Escitia, propone también su identificación con el volcán siciliano:

Eres Scitia de l'alma que te adora,
cuando la vista, que te mira, inflama;
Etna que ardientes nieves atesora³⁶

en el que el oxímoron del último verso, innegablemente «serves –como ha observado Gareth Walters– to incapsulate the dominant and contrasting images thus far in the sonnet: winter (ice, snow) from the first quatrain and the sun from the second»³⁷; pero, por lo que nos concierne, ella remite, a través de la contrastante composición del volcán, a la conjunción de la seductora blancura física de Flora –y de su correspondiente temperamental: el frío desdén– con el fuego estelar que emana de sus ojos y con el ardor que suscita en los del amante, en cuanto «esfera de luz... / que tiene por estrella al dios de Delo» (vv. 7-8). Con el verbo (*atesora*), que sugiere la idea de gemas preciosas

35. *Ibid.*, pp. 672-673; se trata del soneto «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta?».

36. *Ibid.*, pp. 507-508.

37. Gareth Walters, *Francisco de Quevedo Love Poet*, cit., p. 89.

(los ojos-fuego) escondidas y ocultas, como en el volcán la nieve de la cumbre disimula el fuego de las cavernas.

No cabe duda, en cualquier caso, que el texto que más cumplidamente desarrolla el contraste es el soneto que reserva la metáfora del volcán para el amante. A la identificación que figura sólo en el penúltimo verso («soy Encélado vivo y Etna amante»), sirven de dilatado prelude las estrofas anteriores con la descripción de los prodigios que hacen del volcán un «hermoso monstruo sin segundo» (v. 11). De éstas, me limitaré a reproducir los primeros versos, que son los que más nos interesan, remitiendo, para el comentario de la composición a las páginas que le dedican Pozuelo, Olivares y, sobre todo, Blanco³⁸:

Ostentas, de prodigios coronado,
sepulcro fulminante, monte aleve,
las hazañas del fuego y de la nieve,
y el incendio en los yelos hospedado.

Arde el hibierno en llamas erizado,
y el fuego lluvia y granizo bebe;³⁹

...

Ahora bien, a más de la metáfora central, que –como es obvio– comparte con toda la serie de las composiciones aquí reseñadas al vuelo, es con los versos apenas citados con los que el segundo cuarteto de nuestro soneto parece presentar los mayores puntos de contacto. Así, en la expresión oximorónica *frescos los incendios* se concentra la más amplia secuencia de asociaciones de contrarios que ocupa cuatro de los seis versos citados, y que contribuye en gran medida a representar la naturaleza monstruosa del volcán, «qui exhibe les pouvoirs hyperboliques du froid, les horreurs de l'hiver, et les pouvoirs hyperboliques du feu, les puissances infernales de la chaleur»⁴⁰. Por otro lado, volvemos a encontrar, con un uso figurado análogo

38. Cf. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético* cit., pp. 276-277; J. Olivares, *The Love Poetry of Francisco de Quevedo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 22-24 (trad. esp. *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995, pp. 25-28); Blanco, *Introducción al comentario*, cit., pp. 56-63 y Ead., *Mythe et hyperbole*, cit., pp. 122-128.

39. Quevedo, *Obra poética*, ed. cit., I, pp. 487-488.

40. Blanco, *Mythe et hyperbole*, cit., p. 125.

—aunque no idéntico—, el verbo *beber*, referido a la boca de fuego del volcán, que absorbe las precipitaciones atmosféricas (*lluvia y granizo*), como —en nuestro soneto— la vista-boca del amante-volcán dejaba penetrar la imagen de la blanca mano, a su vez convertida en nieve derretida por el calor. Por último, reaparece el adjetivo *aleve* que, en ambos textos, parece aludir a la insidia de un candor en la superficie, del que están listas para estallar las llamas que incendian.

Ya al final del recorrido, sólo nos falta remarcar brevemente los diversos matices con los que la metáfora del volcán se utiliza en el soneto que hemos elegido para nuestro comentario; una labor que la inserción del soneto en el contexto de las composiciones amorosas quevedianas con la misma imagen hace extremadamente más ágil y rápida. En otro lugar presentadas por separado: como símbolo de la amada, en «Hermosísimo invierno», y del amante, en «Ostenta», las dos posibles aplicaciones a las que se presta la metáfora del volcán nevado parecen en cambio conjugarse en el cuarteto de nuestro soneto, donde los dos primeros versos vuelven a proponerla de manera explícita, en relación al poeta-ausente, mientras en los últimos dos —como se recordará— es el adjetivo *aleve*, referido a la blancura de la mano femenina, el que sugiere la adaptación a la propia Aminta. Dos volcanes, pues, simétricamente representados, si se tiene en cuenta la otra disparidad, que se produce en la primera pareja de versos. Aquí, en efecto, a diferencia de lo que ocurre en las otras composiciones de la serie, donde el volcán está retomado sobre todo en función de su violenta fuerza eruptiva, tanto más vehemente por ser representada en inconciliable discrepancia con la fría blancura del exterior; aquí —decía— es el proceso inverso el que se evoca, con la nieve del exterior que una vez absorbida por el volcán, se ve transformada en la materia fogosa que se expande por sus cavidades internas. En todo ello no es difícil reconocer, traducido a los términos de una improbable sucesión de fenómenos volcánicos, el proceso amoroso que está en la base de tanta literatura del mismo género: la visión del objeto amado y la consiguiente formación de la imagen interior que, activando a su alrededor la *immoderata cogitatio* del sujeto, está en el origen de los *spirti infiammati* desde los stilnovistas en adelante. La tradición, convertida por el abuso en mera convención, intenta renacer de sus propias cenizas, gracias al rescate —no siempre

resolutivo, en verdad— que le suministra la elaboración ingeniosa, la cual —por su lógica equívoca, y contra el positivismo científico contemporáneo— replantea «l'ancien cosmos analogique; celui-ci qui fondait logiquement la validité de l'esprit métaphorique reposant sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres»⁴¹.

41. J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle* (1968), Paris, José Corti, 1988, p. 67.

QUEVEDO Y LAS «POESÍAS RELOJERAS»

Con esta expresión, en absoluto irrisoria, Eugenio Asensio hacía referencia a un grupo de composiciones que Quevedo dedicó a la «material macchinetta misuratrice del tempo», según la definición que Emanuele Tesauro dio de la artefacto cronométrico¹. En su imprescindible contribución a este conjunto de poesías, donde se ocupa principalmente de la silva en quintillas «Este polvo sin sosiego», Asensio localiza con su habitual maestría la fuente humanista de Quevedo en dos epigramas latinos de Amalteo. En ellos, en efecto, encontramos asentado el tema de la silva, esto es, «la conexión entre dos motivos tan divergentes a primera vista como el amor infeliz y el reloj de arena»², cuyo paso o salto de la literatura epigramática neolatina a la poesía italiana documenta el mismo Asensio en dos libros de *Rime* de principios del siglo XVII, pertenecientes, respectivamente, a Filippo Alberti y al más conocido Tommaso Stigliani.

Como es sabido, este grupo de poesías no se limita únicamente a la silva que tuvo la fortuna de llamar la docta atención del maestro Asensio, sino que se extiende a un número no exorbitante pero sí significativo de composiciones, del que forman parte, además de la ya citada silva en quintillas, otras tres silvas métricas, a las que se deben

1. E. Tesauro, *Il canocchiale aristotelico*, Venecia, Baglioni, 1669 [1ª ed., 1654], p. 36.

2. E. Asensio, *Un Quevedo incógnito. Las «Silvas»*, en «Edad de Oro», II (1983), pp. 13-48. Cito de la p. 21.

añadir dos sonetos. Un corpus, por tanto, de seis composiciones cuyo «rasgo determinante es el motivo literario del reloj»³, mientras que en lo demás predomina la variedad. Una variedad, sobre todo, métrica, como acabamos de ver, pero también una diversidad que afecta al género poético o temático, dado que dos silvas, «El metal animado» y «Ves, Floro, que, prestando la Arismética», son claramente morales, mientras que las otras dos, «Este polvo sin sosiego» y «¿Qué quieres que contar, reloj molesto», junto al soneto «Ostentas, ¡oh, felice!, en tus cenizas», «presentan –afirma Candelas– rasgos nítidos de poesía amorosa, arropados por motivos morales»⁴. Por último, el segundo soneto de la serie, «A mocos de candil escoge, Fabio», está clasificado entre las composiciones satíricas⁵. Aún más, y quizá sea lo que más importe desde la actual perspectiva, también los modelos de reloj varían de una poesía a otra, dando cabida a un reloj de arena, a uno de campanillas y a uno de sol, cuyas respectivas composiciones –según

3. M. A. Candelas Colodrón, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997. Cito de la p. 167.

4. *Ibid.*

5. Las seis composiciones mencionadas en la clásica edición de J. M. Bleuca: F. de Quevedo, *Obra poética*, 4 vols., Madrid, Castalia, 1969-1981, tienen la siguiente numeración: «¿Qué tienes que contar, reloj molesto», n. 139, vol. I, pp. 270-72; «El metal animado», n. 140, vol. I, pp. 272-73; «¿Ves Floro, que, prestando la Arismética», n. 141, vol. I, pp. 273-74; «Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas», n. 380, vol. I, p. 536; «Este polvo sin sosiego», n. 420, vol. I, p. 599; «A moco de candil escoge, Fabio», n. 552, vol. II, p. 29. La silva «¿Qué tienes que contar» se encuentra recogida también en F. de Quevedo, *Poesía varia*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 507-508, con un breve comentario final, mientras que el soneto «A moco de candil», además del estudio de R. M. Price, *The lamp and the Clock: Quevedo's Reaction to a commonplace*, en «Modern Language Notes», LXXXII (1967), pp. 198-209, ha recibido la edición con ricas notas explicativas de I. Arellano, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1984, pp. 430-31 y de L. Schwartz e I. Arellano, en Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 342. Sobre el soneto «Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas», véanse las breves consideraciones de D. G. Walters, *Francisco de Quevedo, Love Poet*, Washington-Cardiff, The Catholic University of America Press-University of Wales Press, 1985, pp. 166-67. Sobre el género de la silva quevediana, además del ya mencionado libro de Candelas Colodrón, véanse Asensio, *Un Quevedo incógnito*, cit.; P. Jauralde Pou, *Las silvas de Quevedo*, en B. López Bueno (ed.), *La silva*, Grupo de Investigación P.A.S.O., Universidad de Sevilla y Universidad de Córdoba, 1991, pp. 157-80. Sobre la edición aldina de Estacio (*Sylvarum libri quinque, Thebaidos libri duodecim, Achilleidos duo*, Venecia, 1502), que perteneció a la biblioteca de Quevedo y «which along with Quevedo's signature also contains a significant number of annotations in his hand» (p. 132), véase H. y C. Kallendorf, *Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIII (2000), pp. 131-68.

Heiple— «treat the three types of clocks common in his time, and provide a kind of history of the development of the clock from the sundial to the mechanical clock»⁶. En el soneto satírico, por último, la «fragilidad de la vida» está representada —como afirma el epígrafe— «en el mísero donaire, y moralidad de un candil, i reloj juntamente», en donde se trata claramente de un reloj mecánico engastado en un candelabro.

Refiriéndose a las cuatro silvas de relojes, Manuel Ángel Candelas ha recordado que «los orígenes de tal motivo literario [el del reloj] se hallan sin demasiada dificultad en la poesía epigramática y en la literatura de emblemas, que gusta de compaginar e integrar ilustración gráfica y palabra»⁷. En efecto, a propósito de tal integración de figura y textos en la literatura emblemática entre los siglos XVI y XVII, un estudioso italiano, Vitaniello Bonito, que ha dedicado una monografía al «orologio barocco fra scienza, letteratura ed emblematica», ha escrito que el reloj «oggetto costruito per vedere il tempo, [...] ben rappresentava la tendenza del “pensiero visivo” a coagulare in icone ogni esperienza umana»⁸. Sin embargo, el reloj, quizá justamente en virtud de tales características, estaba también destinado a convertirse en uno de los lugares privilegiados de la poesía barroca, dado que «emblema meccanico —como lo ha definido el estudioso apenas mencionado— l'ordigno è un *Bild-Gedanke* che si fa metafora visibile dell'invisibile»⁹. Aquí está el punto: entre los muchos objetos que la poesía barroca toma prestados de la realidad material, la máquina cronométrica, con su vasta gama de modelos, es una de las imágenes o figuras que mayormente se presta a la producción de una densa red de conceptos, gracias a los cuales se realiza una combinación polifónica de diversos sistemas simbólicos que está en la base del pensamiento analógico, el cual constituye, a su vez, la irrenunciable y regresiva condición de cualquier forma de cultura y de poesía barroca. Recurriré a una última

6. D. L. Heiple, *Mechanical Imagery in Spanish Golden Age Poetry*, Madrid, José Porrúa Turanzas («Studia humanitatis»), 1983.

7. Candelas Colodrón, *Las silvas de Quevedo*, cit., p. 167.

8. V. Bonito, *L'occhio del tempo. L'orologio barocco fra scienza, letteratura ed emblematica*, Bolonia, CLUEB, 1995, pp. 71-72. Del mismo autor también se puede ver la antología de poesías barrocas italianas dedicadas al reloj, *Le parole e le ore. Gli orologi barocchi: antologia poetica del Seicento*, Palermo, Sellerio, 1996.

9. Bonito, *L'occhio del tempo*, cit., p. 93. Véase también J. Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 220-23.

cita del libro de Bonito en la que sostiene que «l'orologio viene a rappresentare [...] nel XVII secolo, un nodo speculativo particolarmente complesso dal momento che mette in campo virtualità intuitive e razionali tali da dislocare su più *plateaux* teorici la sua multiforme figura di *macchina machinarum*»¹⁰

El compacto conjunto de poesías relojeras de Quevedo representa un ejemplo de los más precoces y significativos de poesía barroca europea en el que, en torno al aparato cronométrico, se ha construido una espesa red metafórica y simbólica, dando lugar así a un sentimiento del tiempo que se mueve enteramente en una relación analógica entre la vida humana y el icono móvil del reloj, es decir, en el denso sistema de relaciones entre el reloj y los múltiples significados a los que el objeto está destinado. Pocos y breves ejemplos extraídos de algunas de las composiciones quevedianas serán suficientes para ilustrar lo que hasta ahora se ha afirmado en términos más generales.

En la silva métrica dedicada a Floro, la vida humana se percibe en su dimensión temporal gracias al reloj de sol al que ella es emparejada en los veintiséis endecasílabos y heptasílabos de la composición. Como es obvio, no es el indudable eco de la reflexión estoica que se concretiza en la idea de la vida humana como tránsito fugaz lo que hace digna de atención la poesía mencionada¹¹, sino, más bien,

10. Bonito, *L'occhio del tempo*, cit., p. 18.

11. Léase, por ejemplo, el siguiente paso que pronuncia el *Desengaño al principio de Mundo por de dentro*, en F. de Quevedo, *Los sueños*, eds. I. Arellano y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 182: «¿Entiendes de cuánto precio es una hora? ¿Has examinado el valor del tiempo? Cierto es que no, pues así, alegre, le dejas pasar hurtado de la hora que fugitiva y secreta te lleva preciosísimo robo. ¿Quién te ha dicho que lo que ya fue volverá cuando lo hayas menester si le llamas? Dime ¿has visto algunas pisadas de los días? No por cierto, que ellos solo vuelven la cabeza a reírse y burlarse de los que así los dejaron pasar. Sábetes que la muerte y ellos están eslabonados y en una cadena, y que cuando más caminan los días que van delante de ti, tiran hacia ti y te acercan a la muerte, que quizá la aguardas y es ya llegada, y según vives, antes será pasada que creída». Sobre las fuentes senequianas del pasaje, véanse las observaciones de J. O. Crosby, en F. de Quevedo, *Sueños y discursos*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1993, vol. II, p. 1323 y, para un comentario estilístico, L. Schwartz Lerner, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 114-16. Sobre el tema de la muerte y del paso del tiempo en la poesía moral de Quevedo, véanse las atinadas observaciones de A. Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 88-90, en cuyas notas el lector encontrará ulterior bibliografía a propósito.

la trama de varios planos que se engendra a partir de la reflexión de la vida humana en el reloj. Así, desde los primeros versos de la silva, con su explícita referencia a las dos artes del *Quadrivium*, son –nada menos– las grandes categorías del espacio y del tiempo las que se ponen en correlación gracias a los números, que son capaces de traducir la cantidad de espacio recorrido por el sol en cantidad de tiempo transcurrido. Un tiempo que, al menos en esta fase inicial del texto, todavía no es el de nuestra vida humana, sino el más objetivo y despersonalizado expresado por los números marcados en el cuadrante del reloj:

¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética
números a la docta Geometría,
los pasos de la luz le cuenta al día?¹²

En los versos inmediatamente sucesivos, la correlación de espacio y tiempo vuelve a presentarse en el adjetivo *velocísima*, referido a la belleza del sol:

¿Ves por aquella línea, bien fijada
a su meridiano y a su altura,
del sol la velocísima hermosura
con certeza espiada?

La línea es la de gnomon, cuya posición y dimensión, al estar determinada de una vez para siempre por el meridiano y por la altitud, permanecen inmutables e inmóviles¹³. Así, en esta descripción aparentemente objetiva del funcionamiento del reloj, son al menos dos los fenómenos que llaman la atención. En primer lugar, el contraste entre el estatismo del gnomon y el dinamismo de la luz solar se hace responsable de un efecto paradójico, desde el momento en que, correspondiéndole a la inmóvil varilla medir la velocidad del sol, la aparente

12. Quevedo, *Obra poética*, ed. cit., n. 141, w. 1-3.

13. Sobre la silva véase el comentario de Heiple, *Mechanical Imagery*, cit., pp. 135-38, y, en especial sobre los versos citados léanse las siguientes observaciones: «The more likely interpretation would be that the phrases “a su meridiano” and “a su altura” equivocally refer to both the “línea”, the shadow on the clock, and to the sun itself which is at full ascent at midday, suggesting the fullness of life, and a forthcoming descent and decline» (pp. 136-37), que, a mi manera de ver, fuerzan bastante el significado de los versos en cuestión.

fijeza del cuadrante del reloj acaba por representar exactamente su contrario, la extrema inestabilidad del espacio y del tiempo. En segundo lugar, gracias al desplazamiento de un atributo, el de la «velocidad», del sujeto al que legítimamente le pertenece, el sol, hacia otro atributo del mismo sujeto, la belleza, se logra el efecto de introducir en el texto un sentido de provisionalidad y de caducidad, ya que el verso 6 –«del sol la velocísima hermosura»–, mientras hace referencia al rápido movimiento del astro, o de su luz, también alude a la fugacidad de la belleza. Y esta es, a su vez, la premisa de la transitoriedad de la vida humana, sobre la que los versos siguientes de la silva se encargan de instruir a Floro. Sólo ahora, en efecto, la poesía deja finalmente espacio a la analogía entre el reloj y la vida humana; una analogía que, al menos en un primer momento, viene presentada a Floro en términos absolutamente eufóricos, gracias a un sistema de triple equivalencia, en base al cual la luz es el indicador de las horas y éstas de la vida:

¿Agradeces curioso
el saber cuánto vives,
y la luz y las horas que recibes?

De ahora en adelante –estamos casi en la mitad del texto– no hay más preguntas a través de las cuales dirigir la mirada de Floro hacia el reloj así como alentar su reflexión sobre la rica y luminosa vida futura. A partir del v. 11, con el amenazador *empero* inicial, se suceden hasta el final de la composición una serie de admoniciones con las que Floro verá convertirse en su contrario todos los elementos que hasta ahora le habían sido presentados de manera favorable:

Empero si olvidares, estudioso,
con pensamiento ocioso,
el saber cuánto mueres,
ingrato a tu vivir y morir eres.

En efecto, en el tiempo de la vida (*cuánto vives*, v. 9) el reloj mide simultáneamente el de la muerte (*cuánto mueres*, v. 13), mientras que la actitud de Floro frente a esta doble medición del tiempo queda reflejada en el pasaje desde la grata *curiositas* por la vida que todavía le espera como por la ingratitud ajena a todo recuerdo de la que deja a sus espaldas. En suma, en el reloj de sol, luz y sombra, tiempo futuro y pasado,

vida y muerte son uno el espejo del otro («... en él, recordada, / ves tu muerte en tu vida retratada», vv. 19-20); y la silva que hasta ahora sólo ha tenido palabras para la parte luminosa del cuadrante, desplaza finalmente toda la atención hacia su parte oscura, y se cierra con un puñado de versos en los que las sombras señorean, decretando así una asimilación total entre Floro y el reloj de sol:

cuando tú, que eres sombra,
 pues la santa verdad así te nombra,
 como la sombra suya, peregrino,
 desde un número en otro tu camino
 corres, y pasajero,
 te aguarda sombra el número postrero.

La vida humana, como *peregrinatio*, no se diferencia de la carrera del reloj. Por lo demás, este concepto se encontraba ya explícitamente expuesto, en términos positivos, en los dos versos precedentes que todavía no he citado: «pues tu vida [...] / camina al paso que su luz camina» (vv. 15-16). Ahora bien, en los versos finales de la silva, el mismo concepto se desarrolla en términos menos propicios, ya que la vida material de Floro, como sombra, a la que es asimilada por la similitud bíblica, resulta equiparada, por otro lado, con la sombra que el gnomon proyecta sobre el cuadrante del reloj, con un idéntico destino que espera a ambos –a Floro y al reloj– al sonar de la última hora («el número postrero»): en la oscuridad de la noche que cubre por entero el cuadrante del reloj está representado el reino de las tinieblas, al cual está destinada la existencia terrena de Floro. Y, sin embargo, a través de la asimilación del reloj con la vida humana, la silva acaba aludiendo, ahora, a otra gran analogía entre macrocosmos y microcosmos humano, al ser puesto el arco temporal de la existencia terrena de Floro en directa relación de conformidad con la trayectoria del astro solar y con el ciclo del día y de la noche. Quisiera, no obstante, añadir alguna cosa más sobre los versos finales de la silva, con su triple referencia a la «sombra», y, en particular, querría detenerme en la referencia explícita al concepto bíblico del hombre como sombra que leemos en los vv. 21-22: «cuando tú, que eres sombra, / pues la santa verdad así te nombra». En efecto, la similitud que equipara al hombre con la sombra, en razón del carácter extremadamente pasajero y fugaz de ambos, se encuentra con cierta frecuencia en las

Sagradas Escrituras, desde los *Salmos*, donde tropezamos en ella en más de una ocasión, como, por ejemplo, en el *Salmo 38*: «ut umbra tantum pertransit homo»¹⁴; o desde el primer libro de las Crónicas con una formulación análoga: «Dies nostri quasi umbra super terram, et nulla est mora»¹⁵, hasta llegar al libro de Job, que para representar la brevedad de la vida humana recurre a una doble comparación, es decir, añadiendo a la fugacidad de la sombra la caducidad de las flores:

Homo, natus de muliere, brevi vivens tempore
 Repletur multis miseriis.
 Qui quasi flos egreditur et coneritur,
 Et fugit velut umbra, et nunquam in eodem statu permanet¹⁶.

Y, en verdad, al llegar aquí no sabría decidirme sobre la mayor o menor casualidad del nombre elegido por Quevedo para el destinatario de la silva: Floro, precisamente, que ya en su nombre lleva grabado el destino de todos los hombres, el de ver cercenar su vida con la rapidez de la flor al igual que la de la sombra. Sin embargo, más allá de los fragmentos bíblicos hasta ahora citados, y algún otro que prefiero pasar por alto, quisiera señalar un último pasaje, perteneciente al segundo libro de los *Reyes* –o cuarto, según la *Vulgata*–, donde se cuenta el episodio de la enfermedad y curación del pío Ezequías, en el que volvemos a encontrar nuestra similitud, pero ahora en directa relación con el cuadrante de un reloj de sol. Pues bien, al enfermo rey Ezequías que le pregunta cuál será la señal de que el Señor habrá cumplido su palabra de curarlo, el profeta Isaías responde:

«Hoc erit signum a Domino, quod facturus sit Dominus sermonem, quem locutus est: Vis ut ascendat umbra decem lineis, an ut revertatur totidem gradibus? Et ait Ezechias: Facile est umbram crescere decem lineis: nec hoc volo ut fiat, sed ut revertatur retrorsum decem gradibus. Invocavit itaque Isaias propheta Dominum, et reduxit umbram per lineas, quibus iam descenderat in orologio Achaz, retrorsum decem gradibus»¹⁷.

14. Salmo, 38, 7.

15. *Paralipomenon*, 29, 15.

16. *Job* 14, 1-2.

17. *IV Regum*, 20, 9-11.

Este que acabo de citar es el único pasaje de la *Biblia* en el que la aproximación de la muerte viene equiparada con los grados que la sombra recorre en el cuadrante de un reloj solar. No excluyo en absoluto que Quevedo tuviera presente este pasaje bíblico que, en cualquier caso, constituye el arquetipo al que hace referencia sin duda alguna el concepto que encontramos en los versos finales de la silva quevediana¹⁸.

No pudiendo consagrar análoga atención a cada uno de los restantes poemas que componen la serie de las poesías relojerías dedicaré, pues, mis últimas consideraciones a una cuestión que atraviesa un poco todas estas composiciones, con una presencia más o menos acentuada. Para indicar la cuestión con la que concluiré estas notas, recurriré a una breve cita de Lucien Febvre quien, en su gran libro sobre Rabelais, se ha referido a «le grand duel de longue date engagé entre le temps vécu et le temps-mesure»¹⁹. ¿Y qué mejor ocasión, entonces, para perpetuar ese antiguo duelo que las poesías barrocas sobre las máquinas cronométricas, en las que el tiempo medido por los relojes viene constantemente confrontado con el vivido por los hombres?

Los únicos dos versos de la silva a Floro que, en el transcurso del anterior comentario, no he tenido ocasión de mencionar son los siguientes:

No cuentes por sus líneas solamente
las horas, sino lógrelas tu mente

donde la exhortación se basa en la oposición *contar / lograr*. Pues bien, tras los numerosos factores de asimilación que hemos visto entre el reloj y Floro, he aquí finalmente algo que les separa radicalmente: la relación que el reloj establece con el tiempo se limita exclusivamente a su cuantificación o medición, mientras que es prerrogativa sólo

18. Para la tradición clásica en relación a *umbra*, véanse las notas de comentario de A. Rey a los versos 9-11 del soneto «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios», en F. de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, 2ª ed. revisada y ampliada, Londres, Tamesis, 1999, pp. 214-16.

19. L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVIè siècle. La religion de Rabelais* (1942), París, Editions Albin Michel, 2003, p. 368.

humana la de «lograr el tiempo», es decir, sacar provecho de las horas y, al hacerlo, infundir un sentido vital a lo que de otro manera sería sólo una categoría vacía, una serie de números sin ningún sentido.

El contraste entre el mero cómputo de las horas y su vital utilización se repite más de una vez en la otra silva moral, «El metal animado», donde a propósito de las «disimuladas / advertencias sonoras repetidas» (vv. 18-19) emitidas por el reloj de campanilla, leemos: «pocas veces creídas / muchas veces contadas» (vv. 20-21) y, algunos versos después, con repetición literal de la silva precedente: «... la [hora] que cuentas, lógrala bien...» (v. 28)²⁰. Sin embargo, la composición en la que tal oposición llega a desarrollar un papel central, hasta constituir el motivo que estructura la entera pieza, es la silva dedicada al reloj de arena, «¿Qué tienes que contar, reloj molesto?», que no sin razón Asensio juzgó «la más bella de sus poesías relojeras»²¹. En la mencionada silva, la medición del tiempo no sólo contrasta con el tiempo vivido, sino que también resulta absolutamente inadecuada para dar cuenta de la existencia humana. El conflicto entre el aparato cromométrico y el hombre difícilmente podría ser presentado como más insalvable; y lo absurdo es que lo irreducible del antagonismo no se verifica en absoluto en el terreno de la cualidad, sino en el propio terreno de la cantidad, es decir, de la medición. Hecho inútil por el mismo objetivo para el que ha sido concebido y construido, el reloj parece resultar completamente vencido; con una derrota que, por otra parte, acaba siendo incluso doble, puesto que –como veremos inmediatamente– el reloj resulta doblemente ineficaz, tanto cuando le toca medir una duración inconmensurablemente pequeña, como cuando se trata de contar un número excesivamente grande de unidades. En el primer caso, en efecto, la brevedad de la vida hace, si no

20. Sobre este poesía, véase el comentario de Heiple, *Mechanical Imagery*, cit., pp. 171-74.

21. E. Asensio, *Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas derivaciones españolas)*, en «Dicenda», VII (1988), (*Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*, eds. A. Gómez Moreno, J. Huerta Calvo e V. Infantes), pp. 17-32; cito de la p. 26. Algunos años antes ya el maestro había escrito: «*El Reloj de arena* o clepsidra es para mi la mejor de las cuatro composiciones que dedicó Quevedo a los relojes, tema obsesivo, ligado en su poesía no a la belleza o ingeniosidad del objeto, sino al paso del tiempo y a la fragilidad del vivir» (Asensio, *Un Quevedo incógnito*, cit., p. 26).

imposible, al menos superflua, la actividad del reloj, como ilustran los versos iniciales de la silva:

¿Qué tienes que contar, reloj molesto
 en un soplo de vida desdichada
 que se pasa tan presto;
 en un camino que es una jornada
 breve y estrecha, de este al otro polo,
 siendo jornada que es un paso sólo?²² (vv. 1-6).

versos en los cuales quizá se insinúa la idea de una identificación, si hacemos nuestra la interpretación de Heiple, cuando escribe que «The journey of life is “breve y estrecha” like the neck of the glass, it goes from one pole to the other as the sands pass from one bulb to another, and it is a single “paso”, just as the sands fall in one continuous movement»²³.

En el segundo caso, por el contrario, es la enormidad de las penas de amor que sufre el poeta lo que hace irrealizable el deber del reloj, si son éstas y no las horas lo que se esfuerza en calcular:

Que, si son mis trabajos y mis penas,
 no alcanzarás allá, si capaz vaso
 fueses de las arenas
 en donde el alto mar detiene el paso (vv. 7-10).

donde la hiperbólica hipótesis de una clepsidra que, incluso estando llena de la arena del océano, no dejaría de ser incapaz de su cometido, está puesta al servicio de la amplificación de una pasión amorosa que asume, a su vez, los rasgos propios de la inmensidad marina²⁴.

22. Sabido es que de esta silva se conservan dos redacciones, la publicada en *Las tres Musas* (1670) y la que Juan Antonio Calderón incluyó en un manuscrito fechado en 1611 y que lleva el título de *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*. Para los textos de las dos redacciones, véase la edición de Bleuca, en Quevedo, *Obra poética*, ed. cit., vol. I, pp. 270-72. Aquí se hace referencia únicamente a la redacción del texto impreso.

23. Heiple, *Mechanical Imagery*, cit., p. 144.

24. En un trabajo inédito de Mercedes Blanco sobre *El reloj de arena*, cuya lectura debo a la amabilidad de la autora, a propósito de los versos que acabamos de comentar, se lee que «El concepto por correspondencia [...] consiste en la doble motivación del término *las arenas*, símbolo del número incontable de los trabajos y las penas, y

Si en la silva a Floro se trataba, por tanto, de contraponer al mero cómputo un más vital aprovechamiento del tiempo, aquí está en juego un rechazo aún más radical, porque, al rehusar el reloj y su función, juzgada, por lo demás, ineficaz, es de la dimensión temporal de la que uno intenta evadirse:

Deja pasar las horas sin sentirlas,
que no quiero medirlas (vv. 11-12).

Sin embargo, el reloj de arena, rechazado en su peculiar función de máquina medidora del tiempo, reconquista todo su valor simbólico cuando se consideran los materiales de los que está hecho: arena y cristal, a los cuales el poeta identifica con el destino mortal del hombre y con la extrema fragilidad de la vida humana en los cuatro espléndidos endecasílabos con que concluye la silva:

Bien sé que soy aliento fugitivo;
ya sé, ya temo, ya también espero
que he de ser polvo, como tú, si muero,
y que soy vidrio, como tú, si vivo (vv. 33-36).

Son versos que me permiten concluir estas notas volviendo a Italia, porque, como es sabido, suenan casi idénticos en italiano, en el terceto de un soneto que Ciro di Pers dedicó al *Orologio da polvere*:

Io so ben che'l mio spirto è fuggitivo,
che sarò como tu, polve, s'io moro
e che son come tu, vetro, s'io vivo²⁵.

Versos a propósito de los cuales se ha escrito que «la tecnica gnomico-epigrammatica della chiusura del sonetto procede verso una condensazione del pensiero, nel giro corto e laconico della stessa


descripción de un referente objetivo, el reloj de arena». Más en general, el sentido de la silva según la estudiosa mencionada, consistiría en una «una reflexión sobre el tiempo y la condición humana que podríamos compendiar en un oxímoron: la vida mortal se reduce a casi nada, y, sin embargo, es un abismo de miserias, vacila entre lo infinitamente pequeño de su duración y lo infinitamente grande de las penas que causa».

25. Cito de la edición de Bonito, *Le parole e le ore*, ed. cit., p. 81. Véase también C. di Pers, *Poesie*, ed. M. Rak, Turín, Einaudi, 1978.

terzina»²⁶. Pero, más allá de las diferentes soluciones técnicas dictadas por géneros métricos tan diferentes como la silva y el soneto, una cuestión en cuyos recovecos no es ahora el caso de adentrarse, interesa subrayar el hecho de que las «poesías relojeras» de Quevedo no sólo tuvieron amplio eco en la poesía española, como ha documentado perfectamente Asensio en la segunda parte del estudio citado al principio de estas notas, sino que también contribuyeron significativamente a alimentar las tramas simbólicas en las que están entretejidas los sonetos de *Ciro di Pers*, de modo que la deuda contraída por la cultura literaria española para con la italiana, a través de Quevedo, fue una vez más pagada con creces a la poesía del mismo Quevedo.

26. Bonito, *L'occhio del tempo*, cit., p. 138. Sobre las relaciones entre Quevedo y *Ciro di Pers*, véase también M. Pinna, *Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di Giro di Pers*, en Id., *Studi di letteratura spagnola. Lope de Vega, Quevedo, Rosalía de Castro, A. Machado, Guillén*, Ravenna, Edizioni A. Longo, 1971, pp. 73-87, y el mismo V. Bonito, *Intertestualità barocche: Quevedo e Giro di Pers*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», III (1992), pp. 231-44.


ÍNDICE DE NOMBRES

Abarca de Bolea, Pedro Pablo, conde de Aranda, 50
Acuña, Hernando de, 12, 34, 241, 245-256, 258-259, 269-274
Agamben, G., 324
Agostini, Niccolò degli, 38
Alamanni, Luigi, 198-199, 201, 231
Alberti, Filippo, 341
Alberti, Leon Battista, 145, 191-192, 203, 218-219
Albonico, S., 260, 286
Alcalá Galiano, José, 54
Alcina, J. F., 139-140, 161, 269
Alcocer, Hernando de, 37
Alemán, Mateo, 47
Alfieri, Vittorio, 51-52, 64, 222
Alfonso II de Aragón, duque de Calabria, 218
Alfonso V el Magnánimo, rey de Aragón, 103, 105, 107-109, 112-113,
117, 119, 121, 126, 137
Alighieri, Dante, 196, 234
Alighieri, Pietro, 23
Allison Peers, E., 64
Almogávar, Gerónima Palova de, 35-36
Aloisio, Giovanni, 69, 77, 104, 128
 Alonso, A., 84, 246, 252-255
Alonso, Agustín, 38
Alonso, D., 43-44, 63, 212-213, 319
Alonso Cortés, N., 263, 270
Altamura, A., 107
Alvar, C., 174, 279
Alvar, E., 122
Alvar, M., 110, 122, 127
Álvarez de Toledo, Fernando, 25
Álvarez de Toledo y Zúñiga, Pedro, marqués de Villafranca y Virrey de
Nápoles, 176, 181, 190, 249, 267
Amador de los Ríos, J., 143
Amalteo, Girolamo, 341
Amorós, C., 212
Anacreonte, 194
Angeriano, Girolamo, 231

- Anghiera, Pietro Martire d', 31
Angiolillo, G., 219
Anguillara, Orso dell', 323
Aquilecchia, G., 221
Aramón i Serra, R., 123
Archadelt, Jacques, 250
Arce, J., 27, 52, 55, 58-59, 63-64, 166, 317
Arce de Vázquez, M., 233
Arellano, I., 14, 16, 140, 309, 313, 315, 322, 330, 334, 342, 344
Aretino, Pietro, 39
Argensola, Lupercio Leonardo de, 311
Ariani, M., 155, 165, 242, 243, 245, 326
Aribau, Buenaventura Carlos, 52, 54
Ariosto, Ludovico, 20, 33, 37, 50, 244, 248, 292
Aris, D., 91
Aristóteles, 49
Armisen, A., 85
Arnaldi, G., 74
Arqués, R., 64
Arriaza, Juan Bautista de, 48
Arróniz, O., 60, 62
Arze Solórzano, 46
Arzocchi, Francesco, 144-148, 219-220, 226
Asenjo, A., 62
Asensio, E., 61, 341-342, 350, 353
Asor Rosa, A., 71, 108, 121, 183, 192, 197-198, 282, 284, 309
Aubrun, Ch. V., 131
Ávalos, Alfonso d', marqués del Vasto, 245, 247-251, 259-271, 273
Azáceta, J. M., 157, 163
Azar, I., 232-233, 239
Azaustre Galiana, A., 332
Baeza, Ricardo, 57
Balart, Federico, 55
Balbuena, Bernardo de, 38, 46
Baldacci, L., 80, 288
Balduino, A., 74, 322
Bandello, Matteo, 47-48
Barahona de Soto, Luís, 38
Bàrberi Squarotti, G., 108, 137, 192
Barbiellini Amidei, B., 77
Barnes, Barnaby, 95
Bart Rossebastiano, A., 250
Bartrina, Joaquín Maria, 55, 64
Basile, B., 83
Basile, T., 76
Bataillon, M., 60, 265

- Battaglia, S., 301
Battera, F., 144, 147-148, 220
Bayle, Elisabeth, 95
Beccaria, Cesare, 49, 64
Beccuti, Francesco, conocido como il Coppetta 289
Bellini, Giuseppe, 53
Beltrami, P., 199, 204
Beltrán, V., 254
Bembo, Pietro, 31, 33, 35-37, 73, 75-80, 82, 92, 95, 183, 195-196, 199,
202-203, 206, 243-245, 248, 251, 307-309
Benivieni, Girolamo, 141, 144, 220
Berger, Ph., 116
Bernardo de Claraval, 164
Berni, Francesco, 92
Bertolini, L., 192
Betussi, Giuseppe, 41
Biancardi, G., 146-147
Bianchi, E., 155
Bianchi, P., 116
Black, R. G., 104, 119-120, 122
Blanco, M., 320-322, 333, 335-336, 338, 351
Blanco Sánchez, A., 295
Bleuca, A., 40, 62, 140-142, 170, 268, 278, 281, 304
Bleuca, J. M., 278, 299-301, 309, 311-312, 315, 321-322, 342, 351
Boccaccio, Giovanni, 25, 27-28, 48, 59-60, 63, 79, 111, 142-143
Bognolo, A., 310
Boiardo, Matteo Maria, 37, 75-76, 78, 106, 233
Bologna, C., 71
Bonelli, Michele, 283
Boninsegni, Iacopo Fiorino de', 144, 148, 218-220
Bonito, V., 343-344, 352-353
Bonora, E., 155
Borgia, Giovanni Antonio, 286
Borsetto, L., 81
Boscaini, G., 60
Boscán Almogáver, Juan de, 12, 26, 27, 31-37, 43, 61, 83-85, 88, 159,
171, 174-175, 180-181, 184, 193, 212, 216, 249, 255
Botta, Carlo, 53
Botta, P., 14, 16, 142
Bottarga, Stefanello, 40
Bourbon, Nicolas, 89
Bovio, Alessandro, 204
Bozzuto, Cola Maria, 106
Bragantini, R., 286
Brambilla Ageno, F., 147, 219-220
Brioschi, F., 194



- Brocar, Arnao Guillermo de, 158
Brocense, vd. Sánchez de las Brozas, 154, 214
Brodey, V., 140, 143
Bronzini, G. B., 107, 132-133, 137
Broschi, Carlo, conocido como il Farinello,, 48
Brugnolo, F., 99
Bruguera, J., 116
Bruni, F., 14-15, 154
Bruni, Leonardo, 29
Bruno, Giordano, 96
Brusantino, Vincenzo, 38
Buenaventura da Bagnoregio (Giovanni Fidanza), 164
Buffardi, G., 15, 224
Busdrago, Vincenzo, 283
Caballos Rufino, A., 15
Cabello Porras, G., 247-249
Cadalso, José de, 50-51
Cairasco, Bartolomé, 44
Calabrò, G., 64
Calcaterra, C., 155, 168
Calderón, Juan Antonio, 351
Caliergi, editor, 197
Calmeta, vd. Colli, 202
Camacho Guizado, E., 265
Camerini, P., 282
Camões, Luis Vaz de, 88-89
Campos Doroca, J., 249
Canal Gómez, M., 122
Canavaggio, J., 141
Cancelliere, E., 14
Candelas Colodrón, M. A., 342-343
Cane, A., 95
Cañete, M., 140
Canher, M., 116, 118
Cantelmo, Giovanni, conte di Popoli, 107
Cantù, Cesare, 53
Cañedo, J., 140
Capece, Scipione, 181
Capovilla, G., 242, 244
Caracciolo, Giovan Francesco, 69, 77, 116, 128
Caracciolo, Giulio Cesare, 153
Caravaggi, G., 14, 24, 33, 38, 45, 58, 61-62, 129, 248, 260, 278
Cardona, Maria di, marquesa de Padula, 175-176, 180, 184, 232
Carducci, Giosuè, 55-56, 64, 191-192, 197, 204
Cariteo, vd. Gareth, 68, 77, 105, 128
Carlos III, rey de España, Nápoles y Sicilia, 49

- Carlos V, emperador, 21, 35, 84, 177, 184, 199, 239, 265
 Carlos VIII, rey de Francia, 182
 Caro, Annibal, 14, 242, 277, 285-289, 291, 293-295, 298-299, 304
 Carrai, S., 67, 74, 77, 105, 144-146, 148, 218, 220, 233, 234
 Carrara, E., 145, 218, 220, 223, 229, 231
 Carriera, A., 334
 Cartagena, Alonso de, 27, 29
 Carvajal, 12, 103-104, 108-112, 121-122, 126-127, 129-130, 132-133, 135-136,
 Casa, Giovanni della, 81, 83, , 202, 242 
 Cascales, Francisco, 42, 44, 63
 Cassola, Luigi, 242
 Castelvetro, Ludovico, 42
 Castiglione, Baltassar, 21, 35-37, 61, 233-234
 Castillo, Hernando del, 31, 83, 117-118, 174, 177, 280
 Cátedra, P. M., 117, 122
 Catena de Vindel, E., 246
 Catulo, Gayo Valero, 93
 Catulo, Quinto Lutacio, 289
 Cefala, Costantino, 194
 Cerboni Baiardi, G., 205
 Cerda, Juan de la, duque de Medinaceli, 158
 Cerrón Puga, M. L., 282-283, 295-297, 300, 304
 Cervantes, Miguel de, 20, 46-47, 308-309
 Cesano, B., 283
 Cetina, Gutierre de, 12, 34-35, 241, 248-249, 258-259, 261-262, 265-266, 273-274, 327
 Chevalier, M., 62
 Chiabrera, Gabriello, 50, 191-192, 197, 199
 Chines, L., 249
 Chiodo, D., 231, 302
 Chirilli, E., 155
 Ciceri, M., 142-143
 Cicerón, Marco Tulio, 289
 Cienfuegos, Nicasio Álvarez de, 48
 Ciliberto, M., 96
 Ciminelli, Serafino de', conocido como el Aquilano, 43, 68, 75, 89, 93
 Claudiano, Claudio, 290
 Clavería, C., 175, 280
 Coester, A., 63
 Coletta, 128
 Coll i Julià, N., 127
 Colletta, Pietro, 53
 Colli, Vincenzo, conocido como el Calmeta, 202
 Coloma, Juan de, 280
 Colón, Fernando, 61, 309

- Colonna, Vittoria, 88, 260
Coluccia, R., 106, 116
Comas, A., 32, 61, 84
Compagna Perrone Capano, A. M., 14, 119
Constable, Henry, 95
Conti, Giambattista, 50
Conti, Giusto de', 74-76, 145-146, 218
Conti, Vincenzo, 283
Contile, Luca, 248
Contini, G., 68, 133, 160-161, 167
Cooper, H., 140, 221
Coppetta, vd. Beccuti, 289
Cordón Mesa, A., 310
Correa Calderón, E., 269, 329
Corsi, Pietro, 233
Cortada, Joan, 52
Corti, M., 68, 72, 77, 107-108, 116, 120, 124, 128, 137, 145, 218-223, 226, 228-229
Cortijo Ocaña, A., 304
Costa y Llobera, Miguel, 55
Costana, 27
Costanzo, Angelo di, 204
Coster, A., 301
Cremante, C., 286
Criscuolo, U., 232
Cristea, S. N., 221
Croce, Benedetto, 42, 120, 124, 286
Crosby, J. O., 315, 322, 342, 344
Cruz, A. J., 171, 174, 216, 279
Cruz, Ramón de la, 48, 51
Cueva, Juan de la, 45
Cuevas, C., 299, 301
D'Agostino, G., 15
D'Annunzio, Gabriele, 55-57, 64
D'Azeglio, Massimo, 52
D'Ors, Eugeni, 57
Daniel, Samuel, 95
Dante, vd. Alighieri, 20, 24, 27, 53, 58, 72, 98, 196, 199, 206, 234, 317
Darbord, B., 141
Darbord, M., 293
Darío, Rubén, 56
Dasenbrock, R. W., 93-94, 96
Dati, Leonardo, 192, 203
De Blasi, N., 108, 112, 116, 120-121, 137, 183
De Caprio, V., 197


- De Jennaro, Pietro Jacopo, 68-69, 76, 104, 107, 116, 120, 124, 128-129,
137, 219, 222, 231
- Del Moral Vizcaíno, C., 15
- De Robertis, D., 145, 220, 227
- De Sena, J., 295
- Decembrio, Pier Candido, 22, 29
- Dedeyan, Ch., 89
- Desportes, Philippe, 93
- Devereux, Penelope, 94
- Deyermont, A., 59-61, 103, 115
- Di Camillo, O., 60
- Di Girolamo, C., 194
- Di Stefano, G., 112
- Dias, A. F., 123
- Díaz Larios, L. F., 245-248, 263, 265, 274
- Díaz Plaja, G., 62
- Díaz Rengifo, Juan, 41
- Dionisotti, C., 65-66, 77, 79, 146, 195, 200, 202, 206, 218, 222, 243-244,
283-284, 289, 307
- Dolce, Lodovico, 244, 250, 283
- Domenichi, Ludovico, 35, 248, 281, 283
- Donati, L., 77
- Doni, Anton Francesco, 39
- Donizetti, Gaetano, 53
- Donne, John, 97
- Drayton, Michael, 95
- Du Bellay, Joaquin, 89-92
- Dubrow, H., 96
- Dueñas, Juan de, 130
- Dunn, P. N., 214
- Dutton, B., 109, 118-119, 122-124, 132
- Egido, A., 141
- Eisenbichler, K., 174, 279
- Elia, P., 140
- Elwert, W. T., 204,
- Emanuele Filiberto, duque de Savoya, 209
- Encina, J. del, 31, 41, 60, 131, 140-142
- Enciso Castrillón, Félix, 54
- Enrique IV, 143, 257
- Enrique VIII Tudor, rey de Inglaterra y de Irlanda, 93
- Enríquez, F., 126
- Enríquez de Cabrera, Fadrique, 158
- Ercilla, Alonso de, 38
- Ersparmer, F., 194, 221, 282
- Escalante, Amós di, 54
- Escobar, Baltasar de, 44


- Eslava, Antonio, 47
Espinosa, Nicolás, 37-38
Estacio, Publio Papino, 342
Estienne, Henri, 194
Fabbri, P., 251
Farinelli, A., 57, 118-119
Farnese, Pier Luigi, 286
Farnesio, Isabel de, 48
Febrer, Andreu, 85
Febvre, L., 349
Federico III de Aragón, príncipe de Altamura más tarde rey, 118
Federzoni, G., 203
Fedi, R., 78, 81-82, 282, 284-285
Felici, Battista, 146
Felipe II, rey de España, 277
Fenarolo, Ludovico, 40
Fenzi, E., 294
Fera, V., 148, 220
Fernández, Alonso, 25
Fernández, Lucas, 140
Fernández de Córdoba, G., III duque de Sessa, 250
Fernández de Moratín, Leandro, 50-51
Fernández de Moratín, Nicolás, 50
Fernández Morera, D., 233
Fernández Mosquera, S., 313, 316-317, 322, 332
Fernández Murga, F., 59-60, 64
Fernández Palazuelo, Antonio, 51
Fernández Shaw, Carlos, 55
Fernando el Católico, rey de Castilla y de Aragón, 118, 122
Ferrante I de Aragón, rey de Sicilia y de Nápoles, 104-105, 106-107, 117,
120, 124-126, 130, 218, 222
Ferrari, Giolito de, 82, 244, 260, 281-283
Ferraù, G., 148, 220
Ferreira, Antonio de, 88-89
Ferroni, G., 82, 199, 201
Figueroa, Cristóbal de, 45
Filangieri, Gaetano, 49
Filicaja, Vincenzo, 50
Flamini, F., 74, 124, 231
Flores, Juan de, 29
Folengo, Teofilo, 40
Foresta, G., 55, 64
Fornasiero, S., 145-146, 148, 218-220
Forster, L. W., 69
Fracastoro, Girolamo, 42, 190
Francisco I de Valois, rey de Francia, 201, 265

Franco, Niccolò, 92
 Frenk Alatorre, M., 113, 137
 Froissart, Jean, 143
 Froidi, R., 62
 Frugoni, Carlo Innocenzo, 50
 Fucilla, J. G., 43, 58, 61, 63, 87, 292–293, 299, 304, 322, 326–328
 Fuster, J., 116
 Gaçull, Mosén, 130
 Galeota, Francesco, 69, 76, 104, 111, 124–125, 130–136, 218
 Galeota, Mario, 187
 Galiani, Ferdinando, 49
 Gallagher, P., 131
 Gallardo, B. J., 157–158
 Gallego, J., 343
 Gallego, Juan Nicasio, 52, 54
 Gallego Morell, A., 154, 233, 269
 Galli, Fiorenzo, 52–53, 143–144, 325
 Gallo, Filenio (Filippo Galli), 219, 310, 325
 Gálvez de Montalvo, Luís, 39
 García Berrio, A., 42, 63
 García Carcedo, P., 110
 García de Enterría, M. C., 310
 García de la Concha, V., 61–62, 189, 212, 278
 García Galiano, A., 233
 García López, J., 308
 García Lorca, Federico, 57
 Garcilaso, vd. Vega, 
 Gareth, Benedetto, conocido como el Cariteo, 77, 105, 128, 168
 Gargano, A., 111, 154, 174, 248, 279
 Garrido de Villena, Francisco, 37–38
 Gaudí, Antoni, 53
 Gaurico, Pomponio, 231
 Genovesi, Antonio, 49
 Gentil, Bertomeu, 31
 Gentile, A., 310
 Gerli, E. M., 103–104, 110
 Geymonat, M., 204
 Gherardum F., 15
 Giaccarelli, Anselmo, 283
 Gil y Carrasco, Enrique, 54
 Gil Polo, Gaspar, 39
 Giovanni del Virgilio, 234
 Giovio, Paolo, 268
 Giraldi Cinthio, Gianbattista, 47–48
 Giudici, E., 90
 Giustinian, Leonardo, 106


- Goldoni, Carlo, 50-52, 64
Gómez Álvarez, de Ciudad Real o de Guadalajara, A., 27, 156-158, 161, 163-166, 174, 279
Gómez, J., 141
Gómez Moreno, A., 22-23, 58, 111, 350
Góngora, Luís de, 43-44, 63, 97, 316
Gonzaga, Cesare, 234
Gonzaga, Federico, duque de Mantova, 68
Gonzaga, Ferrante, 249
González Blanco, Andrés, 57
González Martín, V., 55, 64
González Ollé, F., 62
Gorni, G., 82, 198, 200-202, 282, 284, 286, 304-305
Gozzano, Guido, 99
Gracián, Baltasar, 32, 42-43, 63, 269, 329-331, 333
Grant, W. L., 140, 233
Grasso, Lucio, 221
Gravina, Gian Vincenzo, 49
Grayson, C., 145, 202
Grignani, M. A., 219, 325
Grilli, G., 310
Grossi, Tommaso, 52-53
Grotto, Luigi, 326-328
Gualterio, Pierpaolo, 204
Guazzelli, F., 129
Guerrazzi, Francesco Domenico, 53
Guevara, Antonio de, 39
Guglielminetti, M., 98-99
Guijarro Ceballos, J., 141
Guillén, C., 19, 34, 57, 61, 181-182, 193
Guillet, Pernette de, 89
Guinizelli, Guido, 200
Guzmán, Nuño de, 23, 29
Haro, conde de, 122
Harris, B., 96
Hauvette, V. H., 198
Heiple, D. L., 175, 232, 267-269, 343, 345, 350-351
Hempfer, K. W., 69-70
Henríquez-Cabrera, Anna, condesa de Modica, 126
Herrera, Fernando de, 14, 37, 87, 89, 233, 267, 269, 277, 285, 295-296, 298-303
Horacio, Flaco, Quinto, 43, 86, 185, 188-189, 195, 102, 203, 209-210, 213-214
Howard, Henry, conde de Surrey, 94
Hozes, Fernando de, 13, 34, 153, 156-161, 168-171, 174, 278-280
Huerta Calvo, J., 350

- Hughes, G., 297
Hurtado de Mendoza, Diego, 34–35, 280, 282, 304
Iannucci, A. A., 174, 279
Illicino, vd. Lapini, 158
Imola, Benvenuto da, 23
Imperial, Francisco, 22, 24, 58
Infantes, V., 350
Inocencio VIII, papa, Innocenzo VIII, 222
Iriarte, Tomás de, 50
Isabel la Católica, reina de Castilla, 31
Isabella d'Este, 32, 202
Isaias, 348
Jacomuzzi, S., 288
Jammes, R., 316
Jauralde Pou, P., 342
Jáuregui, Juan de, 46
Jeremías, 130
Jiménez, Juan Ramón, 57
Job, 348
Jones, E., 94
Jones, R. O., 233
Jones, S. R., 81
Joukovsky, F., 90–91
Jovellanos, Melchor de, 48–49, 51
Juan II, rey de Castilla, 24, 131, 137
Juvenco, Cayo Vetio Aquilino, 290
Kallendorf, C., 342
Kallendorf, H., 342
Keniston, H., 267
Kennedy, W. J., 235
Kerkhof, M. P. A. M., 23, 58–59
Komanecy, P. M., 233, 300
Kossoff, D., 301
Labandeira, A., 267
Labé, Louise, 90
Lapesa, R., 25–26, 59, 63, 84, 153, 165, 171, 178–179, 193, 216–218,
232–233, 257, 262, 265, 277
Lapini, Bernardo, conocido como Illicino
Larcaro, Megollo, 201
Larsen, A. K., 96
Laspéras, J. M., 63
Laurenti, L., 58
Laurio, Vincenzo, 185, 210
Lawrance, J. N. H., 62
Lázaro Carreter, F., 189, 214
Le Gentil, P., 131

- Lecoy, F., 131
Lefèvre, M., 248-249, 251
Lemos, Conde de, 311
León X, papa, 197
Leone Ebreo (Yehudah Abrabanel ben Ishaq) León Hebreo, 36
Leopardi, Giacomo, 52, 55, 64, 98-99, 304
Lewis, A. R., 104
Librandi, R., 116
Liburnio, Niccolò, 222
Lida de Malkiel, M. R., 28, 59, 131, 290
Llausás, José, 53-54
Llull, Romeu, 117, 126-128,
Lomas Cantoral, Jerónimo, 14, 277, 293-296, 298, 300
López Bueno, B., 14-16, 184, 249, 262, 265-266, 274, 299, 327, 342
López de Aguirre, 44
López de Ayala, Pero, 27
López de Mendoza, Iñigo, marqués de Santillana, 22-23, 58
López Estrada, F., 278
López Pinciano, Alonso, 41-42, 45
López Soler, Ramón, 52
López Suárez, M., 248-249, 255
Lucena, Juan de, 23, 29
Lumsden, A., 233
Luzán, Ignacio de, 49, 63
Macdonald, I., 233
Machado, Antonio, 57
Machado, Manuel, 56,
Macri, O., 53, 54, 64, 301
Maddison, C., 191, 205
Madrid, Francisco de, 25, 59, 140, 142, 
Maestre Maestre, J. M., 139
Maio, Giuniano, 221
Máiquez, Isidoro, 51-52
Malatesta, Ginevra, 185, 205, 210
Malato, E., 108, 286
Mandalari, M., 107, 122
Manero Sorolla, M. del P., 61, 84, 278, 284, 287, 304, 317
Manetti, Giannozzo, 29
Manferlotti, S., 14
Manuel, João, 123
Manzoni, Alessandro, 52-54, 64
Manuzio, Aldo, 78, 288
Maramauro, Guglielmo, 106
March, Ausias, 33, 85
Marchand, J. J., 76
Marguerita de Navarra (M. D'Angoulême), 201

- Marineo Siculo, Lucio, 31
Marino, Giovan Battista, 21, 43–44, 63, 97–98
Marino, N. F., 110
Mariutti de Sánchez Rivero, A., 64
Marmitta, Giacomo, 242
Marnoto, R., 88
Marot, Clément, 89, 91
Márquez Villanueva, F., 131
Martelli, M., 192, 200, 208
Martellotti, G., 155
Martinengo, A., 315, 318, 327
Martini, A., 242
Martirano, Bernardino, 259
Masi, G., 289
Massot i Muntaner, J., 116
Mauro, A., 77, 223, 253 
Mazzacurati, G., 79
Mazzocchi, G., 14
Médicis, Lorenzo de', conocido como el Magnífico, 7, 75, 77–78, 141, 144
Medina, Francisco de, 37
Medrano, Francisco de, 43
Mele, E., 238, 262, 267
Meléndez Valdés, Juan, 48
Mena, Juan de, 24, 59, 118, 122
Meneghini, M., 76
Menéndez Pelayo, M., 35–36, 39, 54, 189, 215
Menéndez Pidal, R., 111, 113, 137
Mengaldo, P. V., 76–77, 196, 234
Meregalli, F., 57–58, 64
Mesa, Cristóbal de, 44–45
Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi), 48, 50, 63
Milà y Fontanals, M., 52
Milan, G., 200
Millis, Guillermo de, 159, 278
Minturno, vd. Sebastiano, 42, 175–176, 181, 198–199, 201, 231–232
Mion, B., 60
Molas, J., 32, 61, 84
Molho, M., 312
Molza, Francisco Maria, 242, 289, 304
Monteforte, Cola di, 116
Monsignani, Fabrizio Antonio conde de, 49
Monteggia, Luigi, 52–53
Montemagno, Buonaccorso da, il Giovane, 324
Montemayor, Jorge de, 34, 39, 45–46, 157
Montero, J., 299, 301
Moore, R., 334

- Morales, Ambrosio de, 37
Moratín, vd. Fernández de Moratín, 50–51
Morel-Fatio, A., 175, 280
Morelli, G., 246–247, 250–251, 260, 263, 269
Morreale, M., 36, 61, 84, 110, 112, 141
Morros, B., 86, 175, 186, 232, 238, 267–269, 271, 274, 297, 299, 301, 304
Müller-Bochat, E., 63
Muñiz Muñiz, M^a de las N., 14
Muratorì, Ludovico Ariosto, 49–50
Muret, Marc-Antoine, 91
Mutini, C., 286
Muzio, Girolamo, 248
Nájera, Esteban de, 175, 280
Napoli Signorelli, Pietro, 50
Naselli, A., conocido como Ganassa, 40
Navagero, Andrea, 84, 186, 188–190, 213–214
Navarrete, I., 267, 304, 312
Navarro Tomás, T., 267
Naylor, E. W., 60
Nebrija, Antonio de, 13, 21, 30, 161
Nepaulsingh, C. J., 59
Neri, F., 155, 192
Nevares, Marta de, 47
Nigris, C. de, 122
Obregón, Antonio de, 156–159, 161, 165–167, 171, 278
Oleza Simó, J., 62
Oliva, C., 62
Oliva, Conde de, 118
Olivares, J., 314–315, 318, 338
Oliver, J. M., 322, 331
Orsi, Gian Giuseppe Felice, 49
Ortega, M. L., 335
Ortega y Gasset, José, 57
Pacella, G., 98, 304
Pacheco, Francisco, 87, 298, 300
Palau y Ducelt, A., 158
Palencia, Alonso de, 32, 60–61
Pallucchini, R., 309
Palmario, Francesco, 147
Panofsky, E., 269
Pantani, I., 75, 145, 147
Parducci, A., 64
Parabosco, Girolamo, 249
Paredes, J., 110, 174, 279
Parenti, G., 107, 123, 146, 219

- Parini, Giuseppe, 51-52, 64
 Parker, A. A., 312
 Parrilla, C., 16, 142
 Pascual Barea, J., 139
 Pascual, J. A., 24, 58, 60
 Pasquini, E., 192
 Pastore Stocchi, M., 74
 Pedro de Avis y Aragón, Condestable de Portugal, 22, 58
 Peletier du Mans, Jacques, 91
 Pellegrini, Matteo, 42-43
 Pellico, Silvio, 53
 Pepe Sarno, I., 87, 301, 303 
 Pèrcopo, E., 77, 120, 219, 236
 Pérez-Abadín Barro, S., 184, 216, 247, 296-297
 Pérez de Ayala, Ramón, 57
 Pérez de Oliva, Fernán, 41
 Pérez Gómez, A., 292
 Pérez Pascual, I., 16, 142
 Pérez Priego, M. A., 140
 Perier, Juan, 159, 169
 Periñán, B., 129, 131
 Perito, E., 126
 Perleoni, Giuliano, conocido como Rustico Romano, 69, 219
 Pers, Ciro de, 14, 352-353
 Petrarca, Francesco 13-14, 25-28, 31, 33-34, 43, 50, 59, 65-81, 83-84,
 86-99, 110-111, 128, 132-137, 141-143, 146, 153-155, 159-161,
 163-164, 170, 174, 179, 194-195, 199, 205-206, 222-224, 227,
 242-243, 268-269, 278, 281, 285, 290, 294, 298, 304-305, 318,
 323-324, 327-328
 Petrucci, A., 282
 Petrucci, Giovanni Antonio, conde de Policastro, 126
 Philieul, Vasquin, 91
 Piccioni, L., 99
 Piccus, J., 60
 Pico della Mirandola, Giovanni, 78,
 Picone, M., 24, 58
 Pietrasanta, P., 283
 Píndaro, 185, 197, 210
 Pinillos, M. C., 344
 Pinna, M., 353
 Pinto, R., 297
 Pintor, F., 186, 207-209, 211, 215-216
 Poggi, G., 14, 269
 Pontano, Giovanni, 182, 221
 Ponte, G., 146
 Porqueras Mayo, A., 62



- Pozuelo Yvancos, J. M., 313, 316, 336, 338
Pozzi, G., 309–311, 314, 317
Puigdevall, N., 15
Praz, M., 19, 95
Prellwitz, von, N., 14
Price, R. M., 342
Prieto, A., 37, 62, 246, 317
Prince, F. T., 96
Profeti, M. G., 313, 317, 322, 328
Propercio, Sexto, 93, 195
Prudencio, Aurelio Clemente, 290
Pulci, Bernardo, 141, 144, 148, 220
Pulci, Luca, 148, 220
Pulci, Luigi, 148
Pulgar, Fernando del, 143
Quadrado, José, 52–53
Quevedo, Francisco de, 12, 14, 16, 97, 300, 309, 311–313, 315–322, 326–328, 330, 332, 334–335, 337–338, 341–342, 344–345, 348–351, 353
Quintana, Manuel José, 51–52, 64
Quondam, A., 80, 82, 198–199, 201, 231, 282, 284, 287, 309
Rabelais, François, 349
Raffaelli, P., 198, 231
Raimondi, E., 82, 250
Rainerio, Antonfrancesco, 14, 16, 277, 285–288, 291–293, 295–296, 298–300, 304–305
Rak, M., 352
Ralphs, S., 221
Ramajo Caño, A., 233, 238
Rambaldo, A. M., 140
Ramírez Pagán, Diego, 14, 291–293, 300
Rebholz, R. A., 94
Recio, R., 174, 279
Redondo, A., 33, 61
Reichenberger, K., 216
Renieri da Colle, Antonio, 204
Resende, García de, 88, 118, 123
Rey, A., 309, 344, 349
Reyes, J. M., 87
Reyes Cano, R., 62, 166
Ricucci, M., 222, 224
Rico, F., 21, 23, 26–27, 29–30, 39, 58–62, 84, 111, 113, 115, 117–118, 126, 132, 136, 159–160, 163–165, 169, 171, 190, 216, 277–279, 294, 308, 319–321
Ridolfi, Nicolò, cardenal, 198, 200–201
Rigolot, François, 90
Rinaldi, R., 108, 137, 192

- Ringler, W. A., 95
Riquer, M. de, 32, 61, 84, 118, 123
Rivers, E. L., 33, 61, 153, 184, 211–212, 214, 216, 233, 262, 267
Ritrovato, S., 242, 245, 251
Robortello, Francesco, 41–42
Roche, T. P., 96
Rodrigues Lapa, M., 88
Rodríguez Cepeda, E., 118
Rodríguez del Padrón, Juan, 124, 130–131
Rodríguez-Moñino, A., 118
Rodríguez Puértolas, J., 143
Rodríguez Rubí, Tomás, 54
Rogers, P. P., 64
Rojas, Fernando de, 32
Roncero López, V., 14, 299, 301
Ronsard, Pierre de, 89, 91–92, 95, 192
Rossi, A., 76
Rossi, G. C., 163, 174, 279
Rosso Gallo, M., 154
Rota, Bernardino, 231
Rotterdam, Erasmo da, 25,
Rousset, J., 340
Rovere, Girolamo della, 185, 206–208, 210
Rovira, J. C., 104, 119, 130–131
Rozas, J. M., 43–44, 63
Rubio Árquez, M., 15
Rubio González, L., 246, 293
Rueda, Lope de, 40, 62
Ruscelli, Gerolamo, 14, 243–244, 251, 283, 287
Russell Brown, J., 96
Russell, P. E., 59, 104, 119,
Ruta, M. C., 310
Sá de Miranda, Francisco de, 88
Saba, Umberto, 99
Sabatini, F., 106
Saccone, E., 219, 222, 224–225, 228–229, 235, 237, 239
Saint Gelais, Mellin de, 91
Salcedo Coronel, José García, 44
Salvador Miguel, N., 122, 126, 130
Samonà, C., 28, 60
San Lucas, 131
San Mateo, 131
San Pedro, Diego de, 130
Sánchez Barbero, Francisco, 48, 52
Sánchez de Badajoz, Garci, 131
Sánchez de las Brozas, Francisco, conocido como El Brocense, 154, 214

- Sánchez de Lima, Miguel, 41
Sánchez García, E., 14, 16
Sánchez Romeralo, A., 113
Sannazaro, Jacopo, 12, 33, 38, 45–46, 62, 68–69, 75, 77–79, 105, 128, 166, 181–183, 217, 221–231, 234–239, 244, 248, 250–251, 253–254
Sanseverino, Ferrante, príncipe de Salerno, 206–207, 211
Sanseverino, Violante, 187
Sant Jordi, Jordi de, 85
Santa Fe, Pedro de, 131
Santagata, M., 67, 69, 72, 74–75, 77, 81, 104–105, 108, 116, 123–124, 128–130, 132, 147–148, 179, 219, 220, 224, 250, 282, 290, 318, 323
Santiago Lacuesta, R., 58
Santillana, vd. López de Mendoza, 22–26, 29, 32–33, 58–59, 111
Sapegno, N., 155
Saraiva, M. de L., 88
Sarmiento de Mendoza, Antonio, 44
Sasso, Panfilo (Sasso de' Sassi), 93
Saviñón, Antonio, 51–52
Saviozzo, vd. Serdini, 129, 132
Savj López, P., 120, 124, 137
Scala, Bartolomeo, 141
Scaligero, Giulio Cesare, 42
Scève, Maurice, 89–91
Scherillo, M., 228
Schiesari, J., 81
Schiff, M., 58
Schioppi, Giovanni Aurelio, 40
Schulz-Buschhaus, U., 242
Schwartz, L., 309, 313, 315, 322, 330, 334, 342, 344
Scoles, E., 109–111, 129, 132–133
Scott, Walter, 53
Sebastiano, Antonio, conocido como el Minturno, 42, 175–176, 181, 198–199, 201, 231–232
Sebillet, Thomas, 89
Sebold, R. P., 49, 63
Sedeño, Juan de, 44
Segre, C., 63
Sempere y Guarinos, Juan, 38
Senabre, R., 300–301, 303
Séneca, Lucio Anneo, 25
Serassi, P., 209
Serdini, Simone, conocido como el Saviozzo, 129, 132
Serés, G., 297, 324
Serianni, L., 116

- Sessa, Giovan Battista, 283
Sessa, Melchior, 283
Sforza, I. M., duquesa de Calabria, 222
Shakespeare, William, 97
Sidney, Philip, 94–96
Silvestre, Gregorio, 34
Siracusa, J., 58
Smith, P. J., 312, 315, 321
Sobejano, G., 312
Solá-Solé, J., 59
Solís, Dionisio, 51–52
Soria, 132
Sorrento, L., 326
Soto de Rojas, Pedro, 44
Spenser, E., 95–96
Spiller, M. R. G., 96
Spinello, Francesco, 124
Spongano, R., 204, 324
Stegagno Picchio, L., 88
Stern, Ch., 142–143
Stigliani, Tommaso, 341
Stoudemire, A., 63
Straparola, Giovan Francesco, 46
Strozzi, Giovan Battista, il Vecchio, 242, 325–326
Stuñiga, Lope de, 122
Suardi, Giovan Francesco, 147, 220
Summonte, Pietro, 221
Surrey, vd. Howard, 94
Talavera, Hernando de, arzobispo de Granada, confesor y consejero de Isabel la Católica, 25, 59
Tamariz, Cristobal de, 47
Tamayo de Vargas, Tomás, 267
Tamburini, Pietro, 49
Tansillo, Luigi, 35, 43, 175–176, 181, 231–232, 250, 304
Tanturli, G., 145
Tapia, Juan de, 130
Tarsia, Galeazzo di, 242
Tassis, Juan de, conde de Villamediana, 44
Tasso, Bernardo, 12, 175–176, 181, 184–186, 188–190, 192, 201–202, 205–216, 231–232, 242, 301–303
Tasso, Torquato, 42–44, 46, 50, 62–63, 81, 83, 95, 97, 311
Tateo, F., 108, 228–229, 231, 235, 237, 289
Tebaldeo, vd. Tebaldi, 32, 43, 68, 75–76, 89, 93
Tebaldi, Antonio, conocido como el Tebaldeo, 32, 43, 68, 75–76, 89, 93
Telesio, Antonio, 180
Tempo, Antonio da, 41, 196, 243

- Temprano, J. C., 141
Teócrito, 234
Ter Horst, R., 313
Terracini, L., 36, 61
Terry, A., 312, 315
Tesauro, Emanuele, 341
Tibulo, Albio, 93
Timoneda, Juan de, 39, 41, 47
Tiraboschi, Girolamo, 328
Tissoni Benvenuti, A., 75
Tissoni, R., 147
Toffanin, G., 200
Toledo, Bernardino de, 181
Tolomei, Claudio, 195, 204, 206, 289
Tomassetti, I., 254–255
Tomitano, Bernardino, 304
Torre, Francisco de la, 14, 43, 277, 295–298, 300, 304
Torres Naharro, Bartolomé de, 22, 31, 60, 84
Torres, Jaumot, 126
Toscano, T. R., 249–250, 259
Tottel, Richard, 94
Trifone, P., 116
Trissino, Giangiorgio, 41, 196–198, 200–201, 203, 231
Trovato, P., 110, 127
Tuin, D., 59
Turró, J., 126–127
Unamuno, Miguel de, 55–56, 64
Ungaretti, Giuseppe, 99
Urrea, Gerónimo de, 37
Valdés, Juan de, 37
Valera de Salamanca, Juan, 158
Valera, Diego de, 130,
Valera, Juan, 54, 158
Valla, Lorenzo, 31
Valldaura, Crespí de, 31
Valle Inclán, Ramón del, 57
Vallone, A., 70
Valls Taberner, F., 123
Vaquero, N., 103
Varchi, Benedetto, 203, 242, 301, 304
Vari, V. B., 55, 64
Vàrvaro, A., 14, 16, 108, 112, 121–122, 137
Vaz Ferreira, Carlos, 56
Vecce, C., 217–218, 231
Vecchi Galli, P., 143–144

- Vega, Garcilaso de la, 12-14, 27, 32-38, 43, 83-88, 153-156, 171, 173-178,
 180-184, 186-190, 193, 203, 205, 211-218, 225, 230-233, 235-236,
 238, 255, 258-259, 261, 262, 267, 269, 271, 273, 277, 281, 285,
 296, 298, 304-305, 327
-  vega, Lope de, 21, 38, 44-48, 62-63, 97, 353
- Vela, C., 79, 233
- Velli, G., 222-224 
- Vellutello, Alessandro, 80, 158
- Vendramini, Giovanni, 260
- Vendrell, F., 132
- Venturi, F., 64
- Vettori, P., 289
- Vianey, J., 93
- Vida, Marco Girolamo, 42
- Vilanova, A., 44, 62-63, 246, 270
- Villaespesa, F. de, 56-57
- Villalón, Cristobal de, 35
- Villalpando, Francisco de, 129-130
- Villamediana, vd. Tassis, 44
- Villani, G., 108, 221, 223
- Villaquirán, Juan, 158
- Villari, S., 148, 220
- Villena, Enrique de, 23
- Virgilio Marón, Publio, 86, 141, 179, 224-225, 234, 236, 238
- Visagier, Jean, 89
- Visconti, Galeazzo Maria, 219
- Viterbo, Egidio da, 231
- Vitetti, L., 75
- Vozmediano, Luís Gaytán de, 47
- Vozzo Mendia, L., 60, 109-110, 122, 127
- Waley, P., 233
- Walters, D. G., 311-312, 315-316, 322, 337, 342
- Weber, H. E. C., 92
- Weinberg, B., 196
- Whitby, W. M., 216
- Whitman, Walt, 57
- Wilkins, E. H., 66
- Williamson, E., 205
- Wilson, M., 216
- Wyatt, Thomas, 93-94
- Wyszynski, M. A., 233
- Yanguas, Fernando de, 131
- Ynduráin, D., 62
- Zamora Vicente, A., 297
- Zanato, T., 76-77
- Zancan, M., 81

Zecchi, C., 58

Zimic, S., 233

Zoppini, Agostino, 327

Zúñiga, Juana de, 246

LA EDICIÓN DE ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE
IMPRIMIR EN LOS TALLERES
DE UTRERANA DE EDICIONES, S.L.,
EL DÍA DE DE 2012

UTRERA - SEVILLA

