El Colegio de México
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

EL PETRARQUISMO EN NUEVA ESPAÑA:
LOS SONETOS AL “YTÁLICO MODO” DE FRANCISCO DE TERRAZAS EN
FLORES DE BARRIA POESÍA

T E S I S
que para optar al grado de doctor en
L I T E R A T U R A H I S P Á N I C A
presenta

SERGIO ANTONIO RINCÓN MONTIEL

Directora de tesis: Dra. Martha Elena Venier

Ciudad de México
Noviembre de 2016

Para ERIC, cuyo gesto escrito está en mi alma y cuanto yo escribir del deseo, porque aun batallando en contra suya a mi lado permanece.

A la memoria de mis padres, RAQUEL y RICARDO, de MARI FIGUEROA, de LILI NORIEGA, mi “chica cocodrilo”, de ALBERTO AGUAYO, y de mis alumnos CRISTI y RICARDO AXEL.

A mi hermano GUSTAVO ADOLFO, porque aún me allana el camino, y a LETI MORENO, que se ha convertido en una hermana.

A SARA MORALES, FERNANDA TÉLLEZ, ITZEL y VÍCTOR HEREDIA, OMAR RAMOS, CARLOS GUERRA, JOSÉ LUIS BERNAL, EDWIN SÁNCHEZ y TANIA LÓPEZ, ARMANDO CINTRA, JORGE VALENZUELA, PAOLA ENCARNACIÓN, SOLEDAD VALDEZ, XICO y RAYO DE PLATA.

A MARTHA ELENA, en cuyo magisterio he visto cumplidas las palabras que leí hace mucho en Werner Jaeger sobre la *areté* que en el joven Aquiles había inculcado Fénix: “El dominio de la palabra significa la soberanía del espíritu”.

Agradezco a Mariapia Lamberti, que me condujo al Colegio y, pese a todo, no ha dejado de creer en mí; a Martha Lilia Tenorio, que me acogió en el doctorado; a Luis Fernando Lara, que me permitió tentar algunas de las ideas aquí materializadas en su curso sobre la historia de nuestra lengua; y a Alejandro Higashi, que me indicó el camino de la filología, por haber aceptado informar el sínodo que examinó esta monografía.

Los textos poéticos del Siglo de Oro no son entidades absolutas; pertenecen a una historia y a una geografía del espíritu, con los cuales piden ser conectados para funcionar del todo, para ser plenamente comprendidos.

ANTONIO ALATORRE

In un'Europa in cui, poco dopo la metà del secolo, il sogno di un'unità sia politica che religiosa –quella pax christiana vagheggiata da Erasmo e inseguita per anni dalla spada di Carlo V– è destinato a tramontare di fronte alle inconciliabili posizioni emerse nel corso del Concilio di Trento, proprio il petrarchismo –inteso come pratica letteraria, ma soprattutto come nobile consuetudine sociale inalienabile dai rituali cortigiani– sembra rimanere l'unico codice di relazione a cui la società europea accetti di aderire pienamente. Dalla Gran Bretagna alla Spagna, dalla Francia ai Principati tedeschi e allo Stato pontificio, insomma in tutta l'Europa di Antico Regime, specialmente in seguito alla dolorosa e insanabile cesura costituita dalla redazione della confessio fidei tridentina, l'unica icona credibile e condivisibile a livello internazionale non è più quella del Papa o dell'Imperatore, bensì quella di Francesco Petrarca. E di conseguenza, di fronte alla barbarie delle devastazioni belliche e al fondamentalismo di Cattolici e Riformati, l'unico “catechismo” riconosciuto dagli intellettuali europei rimane quello dei Rerum Vulgarium Fragmenta.

MATTEO LEFÈVRE

He de agregar lo que debería ser ya un lugar común: uno no conoce una literatura por haber leído sus grandes autores; la literatura es también su historia y su geografía, y la del petrarquismo exige que el hispanista haya recorrido si no con fervor por lo menos con interés las anchas y uniformes latitudes del petrarquismo italiano, las democráticas antologías, las colecciones de concetti. Porque a veces, muchas veces, un Mozzarella o un Terminio o un Britonio son las pautas necesarias. Hoy leemos en alguna ocasión a Acuña y jamás a Mozzarella, porque juzgamos desde nuestro propio canon, históricamente miope. Para los Dávalos y los Terrazas y los Figueroas y los Acuñas, los Mozzarellos importaban, viajando en sus faltriqueras y en sus versos con todo el prestigio que auspiciaban las veneradas y popularísimas selecciones de Giolitos y Ruscellis.

ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ

INTRODUCCIÓN

“**P**etrarquismo significa la imitación directa o indirecta del *Canzoniere* de Petrarca –sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas”¹. Esta definición, de todos conocida, sustenta el método según el cual Fucilla fue espigando, durante la primera mitad del siglo que pasó, qué versos habían tomado del lírico de Arezzo los ingenios españoles desde el tiempo de Boscán hasta el de Francisco de Trillo y Figueroa, el último poeta que se trata en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Ni en la introducción, ni en la conclusión, se excluye aquí, de la metropolitana, la tradición lírica de Nueva España en lo que atañe al Renacimiento y al Barroco, pero tampoco, hay que aclararlo, se la incluye en ella. Tal vez, porque supongo era evidente para el comparatista italoamericano, no era necesario hacerlo, toda vez que puede lícitamente aceptarse que la poesía del virreinato novohispano era una prolongación, traída acá, del discurso poético hispánico de los Siglos de Oro. Acaso por esto, sin indicación en contrario, salvo la de la delimitación geográfica señalada en el título del libro, Fucilla dispuso, entre los no pocos que dedicó a los españoles, un par de estudios: el primero, sobre el cancionero misceláneo manuscrito recopilado en la Ciudad de México hacia 1577, y sobre Bernardo de Balbuena, el segundo. En la última nota de pie del que trata de *Flores de baria poesía*, casi de paso, se apuntan los versos que Francisco de Terrazas imitó en “Dejad las hebras de oro ensortijado...”, el más célebre, acaso porque se lo ha reproducido desde antiguo, entre los cinco sonetos que de él contiene ese cancionero. Tanto la fuente italiana hallada en

¹ JOSEPH FUCILLA, *Estudios sobre el Petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960, p. xiii.

esa nota diminuta, cuanto las noticias bibliográficas que ésta ministraba, me movieron a inquirir cuánto había de petrarquista en Terrazas y si ello le bastó para pertenecer a la tradición poética hispánica trasplantada en el Nuevo Mundo, de que innovó, sin duda, lugares comunes desprendidos y traídos por los siglos de los *Rerum vulgarium fragmenta*, según puede sospecharse, si se tiene a mano, entre otros, el elogio con que Cervantes saludó en la *Galatea* al primer poeta novohispano.

No tener la lengua toscana en nuestro acervo, ignorar la historia de la poesía italiana, desconocer las circunstancias materiales que entrelazaron los destinos de Italia y España, más sus territorios ultramarinos, reivindicar como “mexicanos” poetas virreinales en interés de la identidad nacional, ha impedido que ingenios como Terrazas, Balbuena, sor Juana, ocupen el sitio que a cada uno corresponde, por mérito de sus versos, en la poesía hispánica de los Siglos de Oro, a la que quisieron pertenecer, apropiándose, cada uno a su manera y en su momento, de la tradición culta románica que se había establecido en Occidente con la poesía vernácula del cantor de Laura. Empero, hallar el lugar que Terrazas habría ocupado entre los petrarquistas en una y otra márgenes atlánticas a poco de haber mediado el siglo XVI, comportaba dificultades historiográficas y ecdóticas que se han apuntado desde antiguo, sin tentar, hasta ahora, una solución para ellas. Ésta es la primera vez, en poco más de una centuria, que se intenta una biografía del poeta, para la cual he usado de todos los documentos conservados concernientes a Terrazas más allá de la doxografía con que más de uno ha satisfecho sus investigaciones, no sin especular con éstos a mano u otros que se habían ignorado y omitido, para establecer el vínculo del poeta con otros ingenios de la época o invalidar asertos sin sustento como el supuesto encuentro del novohispano con Cervantes. En la única tesis que conozco sobre Terrazas, donde se estudia su poema épico inconcluso sobre la

Conquista, el autor pasa de largo sobre las vicisitudes biográficas del poeta, a las que dedica sólo un par de párrafos², limitándose, como suele hacerse, a la opinión, no poco elogiosa –y, según creo, ya célebre– de Dorantes de Carranza sobre el hijo del mayordomo de Cortés. A la inversa de Cebollero, creo que para estudiar la poesía terracina, ya la de los sonetos en *Flores...*, como hice yo, ya la de *Nuevo Mundo y Conquista*, como hizo él, era indispensable, (aún más en una monografía que se ofrece al lector como tesis doctoral) organizar y ponderar las noticias que sobre el primer poeta nacido en Nueva España se fueron descubriendo y transmitiendo desde los días de don Francisco Pimentel, en las postrimerías del siglo XIX (*Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días*, 1885), hasta la aparición del artículo de Gorges Baudot, en 1988, donde se dio a conocer la fecha en que murió Terrazas.

Sin este ejercicio historiográfico poco podría sumarse a nuestro conocimiento sobre la persona, pensamiento, familia, época, del poeta. En su trabajo, por lo que toca a la obra terracina, Cebollero apenas si da cuenta de los textos que la informan hasta ahora. Se detiene, porque era imprescindible para su examen sobre la épica de Terraza, en las opiniones sobre autoría y atribución de las octavas del carmen magno terracino conservadas por Dorantes de Carranza. Con todo, no hay ahí noticia razonada sobre las cinco *fontes criticae* de la obra de Terrazas, a que, aunque no por extenso, he dedicado un subcapítulo en mi trabajo. El hispanista puede saber hora de ellas en un solo sitio, para que pueda consultarlas en interés de sus exámenes. A nadie escapa, familiarizado con la poesía novohispana, que la obra de Francisco de Terrazas aún no se edita críticamente. Quizá la biografía que he escrito y las

² Cf. PEDRO CEBOLLERO, *Retórica, discurso y agencia del criollo mexicano en “Nuevo Mundo y Conquista” de Francisco de Terrazas*, tesis doctoral, Boston University, 2006, pp. 27 s.

noticias que ofrezco sobre la obra, a más de no pocas observaciones ecdóticas que hago a lo largo de mi comentario sobre los sonetos de *Flores...*, ayudarán a quien emprenda la tarea de editar todo lo que ha llegado hasta nosotros de la poesía terracina.

Saber de fijo no es posible en qué fecha los sonetos terracinos de *Flores...* se escribieron, pero leídos y relacionados estos cinco con otros sonetos o italianos o hispánicos, con los que puede vinculárselos por el trabajo intertextual que los une en cada caso, es lícito aceptar que el Terrazas sonetista participó denodadamente, aun con el mar de por medio, de la tradición poética vernácula más extendida y más prolongada en Occidente: el petrarquismo, al punto de haber podido descollar no poco en ella y haber sido, por cuanto parece, hasta imitado en España, porque entendió los principios que articulaban la creación poética del Renacimiento: la *imitatio*, la *tradio*. Creo que lo que hay de petrarquismo en esos sonetos permite comprender a Terrazas como individuo y como poeta, el modo en que los poetas de la Nueva España se hicieron de la tradición en que fueron instruidos traída desde la Península, y la poesía novohispana al modo italiano como fenómeno de identidad cultural.

Para examinar, a la luz del petrarquismo quinientista, los sonetos terracinos de *Flores...*, tracé una ruta que empieza con la imitación del Petrarca del *Canzoniere* en la Italia del siglo XVI y termina con el manuscrito misceláneo novohispano recopilado hacia 1577 en que Terraza figura junto a los otros dos poetas nacidos en Nueva España, Martín Cortés y Carlos de Sámano, porque la del “ytálico modo” es también la historia del acontecimiento discursivo del Occidente moderno, es decir la nueva tradición poética románica fundada por el Renacimiento, a la cual, por intermedio de la cultura hispánica, no fue ajeno el Nuevo Mundo.

Para ubicar a Terrazas entre quienes fundaron y cultivaron la *traditio* petrarquista en Italia, primero, en España, después, y en Nueva España, más tarde, recorro esta ruta por tres capítulos, a los que antepuse un prolegómeno en que establezco los fundamentos generales de la materia que se habrá de tratar por extenso más adelante, es decir el origen del petrarquismo en Italia, como fenómeno lingüístico, primero, y literario, después; el *dictum* bembiano sobre la *imitatio* del Petrarca vernáculo; las etapas y tipos de petrarquismo en Italia, por una parte, y en España, por otra, luego de que los ingenios hispánicos comenzaron a imitar al Petrarca del *Canzoniere* en las ediciones que circularon en el siglo XVI, y a los petrarquistas de las antologías italianas que en los talleres de impresión venecianos estamparon en la segunda mitad de la centuria y que pudieron haber circulado también en Nueva España.

El capítulo primero trata del “ytálico modo”, es decir de la tradición poética a que Terrazas, según permiten sostenerlo sus sonetos, quiso pertenecer y cultivó. Suele usarse el término “petrarquismo” para denominar la adopción y la adaptación que de los versos y formas poéticas italianas hicieron los ingenios hispánicos a caballo entre los siglos XV y XVI, espigándolos o en Petrarca o en sus epígonos, movidos por los ideales del Renacimiento. No obstante, Santillana habló de “ytálico modo”, y Boscán, de “manera italiana” o “modo italiano”, para dar nombre al proceso de aculturación entre italianos y españoles, en lo que concernía a la lengua y la literatura, durante la dominación político-militar de éstos sobre aquéllos.

Porque en más de una ocasión se ha explicado por extenso la apropiación hispánica del endecasílabo y heptasílabo italianos, más las formas poéticas en que éstos solían combinarse en Italia, he intentado escribir una relación de la voluntad de los españoles, en particular los hombres letrados, de hacerse con los saberes de la antigüedad exhumados por los

renacentistas italianos. La historia del “ytálico modo”, como el *éthos* que movió la cultura letrada hispánica a imitar la renacentista italiana, comienza con las relaciones político-literarias entre Italia y España en los días de Alfonso de Aragón y continúa con los ejercicios sonetísticos de Íñigo López de Mendoza, la actividad cultural de Boscán como portavoz de la nueva poesía a la italiana, la consagración de Garcilaso como poeta clásico de lengua no latina en el orbe hispánico, la disputa entre “petrarquistas” y “nacionalistas” sobre imitar a los poetas italianos para ser un hombre del Renacimiento o intentar ser uno sin tener que abandonar los versos patrios, hasta culminar con el triunfo del italianismo poético entre los poeta españoles de la segunda mitad del Quinientos. Tanto los antecedentes, cuanto los particulares, de esta confrontación estética, son pertinentes para el estudio de Terrazas como sonetista, porque el *acmé* del poeta coincide con los años en que se imita y rechaza la esticomitia italiana en España, por una parte, y porque los poetas peninsulares que vinieron a Nueva España o participaron de ella o trajeron consigo materiales poéticos que daban cuenta de ese hecho cultural, por otra. Importa saber la historia de la vocación italianista de la España renacentista, porque los sonetos terracinos de *Flores...*, a más de las otras composiciones que la informan, impiden dudar que la poesía virreinal quinientista se cultivó tras la estela de Petrarca y sus diádocos italianos y españoles.

El capítulo segundo trata del estadio en que la poesía del virreinato de la Nueva España se encontraba durante los años que corrieron desde la Conquista hasta la muerte de Terrazas, por una parte, y de la relación de ésta con el italianismo de la Metrópoli, de que se imbuyó tempranamente, por otra. Recogidas entre 1543 y 1577, las composiciones que informan *Flores de baria poesía* impiden dudar que los ingenios o avecindados o nacidos en la Ciudad de México cultivaron la poesía petrarquista y ensayaron las formas métricas italianas

—es decir la poesía del momento—, sin retraso alguno. Tanto por cantidad, cuanto por calidad, los poemas de Terrazas descuellan sobre los de los otros dos poetas novohispanos que figuran en el cancionero misceláneo, Martín Cortés y Carlos de Sámano. La colección que perteneció a Andrés Fajardo y que llegó en 1612 a España en desconocidas circunstancias es aún el documento que mejor permite columbrar a qué poetas leían, e imitaban, y con cuáles se medían los poetas de estas tierras a poco de haber mediado el siglo XVI. En esta época vivió y en ese cancionero cantó Terrazas, de cuya vida organizo y pondero todas las noticias que se han conservado desde sus días acá, en esta parte de mi monografía, para aclarar, hasta donde he podido, en qué circunstancias versificó el primer poeta novohispano.

El capítulo tercero trata, a más de las fuentes de la obra del poeta, de las relaciones imitativas que he podido hallar en los cinco sonetos terracinos de *Flores...*, a saber: “Dexad las hebras de oro ensortijado”, “Soñé que de una peña me arrojaba”, “¡Ay, vasas de marfil, vivo edificio”, “El que es de algún peligro escarmentado”, “Royendo están dos cabras de un nudoso”, correspondientes a los 120, 186, 255, 301, 315, en la edición que Margarita Peña preparó del manuscrito. He tenido a mano, cuando ha sido necesario, tanto los sonetos restantes de Terrazas, cuanto los testimonios de la obra, que dieron a conocer Henríquez Ureña y Lasarte, para elegir un texto menos deturpado que comentar o iluminar algún verso del soneto que está en examen. Salvo en una ocasión (cuando trato del primer soneto terracino), porque la disposición textual de *Flores...* lo permite y aun lo exige, he analizado los sonetos independientemente, es decir sin relacionarlos entre sí, ni con otro texto contenido en el cancionero. He trabajado de este modo, porque el petrarquismo a que pertenecen los sonetos de Terrazas, y no pocos entre los otros que se colectaron en *Flores...*, corresponde, según se colegirá de estas páginas, al de la segunda mitad del Quinientos, es decir al que se

estableció y difundió en las antologías italianas de líricos petrarquistas llegadas a España y traídas a los virreinos (que se ha dado en llamar “segundo petrarquismo”, “petrarquismo no-estructurado”, “petrarquismo mediado”, “petrarquismo antologado”).

Porque contar las vicisitudes espirituales a causa del amor, bajo la forma “canzoniere”, no interesa a los poetas de esta época, ni italianos, ni españoles, conviene buscar los hipotextos de las composiciones de Terrazas, cuando los hay, soneto por soneto, o en Petrarca o en los petrarquistas italianos antologados o en los ingenios hispánicos que emularon a éstos y a aquél, para estudiar la relación intertextual que se haya establecido en cada caso. Por lo demás, los materiales que nos han llegado de *Flores...*, organizados solamente por materia (“a lo divino”, “de amores”) no guardan otra relación entre sí más que la de la disposición a que fueron sometidos por el compilador, quien éste haya sido. Por esta razón, quienes se han ocupado de trazar las rutas del petrarquismo en este cancionero misceláneo han optado por la investigación de fuentes, en interés no tanto del conjunto poético, cuanto de un texto en particular.

Porque los petrarquistas europeos y americanos del siglo XVI dialogaron entre sí, he tenido por principios metodológicos, para mi examen de los sonetos terracinos en *Flores...*, los conceptos de *imitatio* y *traditio*, según los cuales se articuló el pensamiento poético y se ordenó la poesía durante el Renacimiento, y a los cuales, en tanto que manifestación culta de la poesía vernácula, el petrarquismo no fue ajeno, ni en el Viejo Mundo, ni el Nuevo.

PROLEGÓMENOS AL PETRARQUISMO

Cuando, irradiado desde las ciudades italianas, el Humanismo se atrevió en la España de la segunda mitad del Cuatrocientos, se comenzó a imitar al Petrarca del *Canzoniere*. En Cataluña, primero, y en Castilla, después, el petrarquismo inició con *Las obres* de Ausias March, y los poco más de cuarenta sonetos “fechos al ytálico modo”, de don Íñigo López de Mendoza; se consolidó, más tarde, con Boscán y Garcilaso, para prolongarse, no sin oposición, como la ejercida por Castillejo, hasta Góngora, cuya poesía, imitada aun en Italia por Marino, fundó su propia escuela y se hizo con no pocos enemigos. Llegó, muy temprano, a Nueva España, con los poetas vecindados acá y, paralelamente a la generación de poetas acaudillados por Lomas de Cantoral que imitaron a los líricos de Italia, tras la estela garcilasiana, se cultivó intensamente durante la segunda mitad del siglo XVI, a poco, a decir verdad, de haberse logrado la Conquista. Entre los novohispanos, si se insiste en separarlos sólo por su origen de los españoles, debe buscarse en *Flores de baria poesía* lo que en estas tierras fue esencial al “ytálico modo” y, en particular, en Terrazas, en cuyo verso éste arraigó tempranamente. Me he preguntado al escribir cada línea de esta monografía, no sin la esperanza de haber podido responder, qué imitó el primer poeta novohispano, para pertenecer a la tradición en que se había criado, o de Petrarca y de sus ítalos epígonos o de los ingenios hispánicos peninsulares que habían tomado no poco de éstos y de aquél, con el *Canzoniere* a mano o en las innúmeras impresiones, con comento o sin él, o las traducciones castellanas, que se estamparon al correr el siglo XVI, a más de las hermosas antologías petrarquistas que se

mercadeaban por entonces entre italianos y españoles, en Europa y América, como las de Dolce y Ruscelli, las cuales llegaron aquí también entre los libros del conquistador.

Porque se llamaron a sí mismos “petrarquistas” los ingenios cuyos pasos los trajeron por el camino de Garcilaso, según se colige de la *Reprensión* de Castillejo, es lícito usar de los términos “petrarquismo”, “italianismo”, “ytálico modo”, “modo” o “manera” italianos, “poesía italianizante”, a condición de que no se olvide o, aún más, no se ignore que las italiana e hispánica, inserta en ésta la novohispana, informaban una sola tradición, que, sostenida por el verso del poeta de Valclusa, mantuvo unidos a los poetas de Europa aun luego de la Reforma, como si de un culto inmune a suspicacias se tratara.

No obstante la conmemoración, ya en Europa, ya en América, de los setecientos años del nacimiento de Petrarca (1304-1374), de los estudios literarios no se ha conjurado todavía el olvido en que el poeta de los *Rerum vulgarium fragmenta* ha permanecido desde el Romanticismo. Aún más: como atinadamente ha señalado José María Micó¹, incluso entre las inteligencias más encumbradas o de los estudios románicos o de la crítica estilística o de la teoría psicológica de las influencias –Auerbach, Highet, Curtius, Bloom– apenas si mencionan la obra del Petrarca *volgare*, ya que las reflexiones sobre los versos latinos del *Africa*, el agustinismo del *Secretum*, no suelen ser numerosas. ¿Cómo explicar, entonces, el abandono del modelo petrarquesco? Sobre otras, está la razón más evidente: en Occidente, la poesía, cuya función primera fue deleitar al auditorio, es susceptible, como cualquier otro producto cultural, al cambio ineluctable del gusto.

¹ “El *Canzoniere* como libro en la poesía española”, en MARIAPIA LAMBERTI (ed.), *Petrarca y el Petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso. (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, UNAM, México, 2004, p. 239. En adelante, cito estas actas como *Petrarca*.

Al reparar en la inclusión temprana de epítetos homéricos ya en los *Erga*, ya en la *Teogonía*, Hesíodo revela que la imitación, en Occidente al menos desde el siglo VIII a.C., es, por antonomasia, el procedimiento de creación sobre el cual ha reposado aquello que suele llamarse tradición, que Foucault ha definido como la noción que “trata de proveer de un estatuto temporal singular a un conjunto de fenómenos [literarios, para efectos de mi discurso] a la vez sucesivos e idénticos (o al menos análogos); permite repensar la dispersión de la historia en la forma de ésta; autoriza a reducir la diferencia propia de todo comienzo, para remontar sin interrupción en la asignación indefinida del origen; gracias a ella, se pueden aislar las novedades sobre un fondo de permanencia, y transferir su mérito a la originalidad, al genio, a la decisión propia de los individuos”². En efecto, cuando un poeta imita a otro, superando con su obra aquella que ha tomado por modelo, logra ocupar el lugar privilegiado de la novedad, salvándose, para encumbrarse en la fama, del naufragio que devora a los derrotados por la fortaleza estética del objeto imitado, los “versificadores”, uno de los cuales, en Italia, no era Francesco Petrarca; en el Imperio de Carlos V, el amante de Isabel Freire, su mayor epítome; en Nueva España, Francisco de Terrazas, émulo del petrarquismo en los lares americanos o, si se prefiere, representante novohispano de la variedad métrica, estilística, temática, afín a la del cantor de Laura, que había comenzado Boscán, logrado Garcilaso, “con quien a veces también somos injustos”, ha escrito Micó, “pues llamamos petrarquismo a lo que, después de él, no fue sino garcilasismo”³.

El hecho de que la ascendencia lírica de los sonetos de Terrazas se remonte no tanto a Petrarca, cuanto a los poetas que lo habían emulado a largo del Quinientos, comenzando por

² *La arqueología del saber*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2ª ed., 2010, p. 33.

³ J. M. MICÓ, art. cit., p. 242.

Garcilaso, es una característica del quehacer poético de entonces, ya que la prolongada imitación de que fue objeto la poesía vulgar del poeta de Valclusa a lo largo del siglo XVI propició que su rasgo distintivo, es decir la unicidad temático-formal⁴, se convirtiera tan sólo en una serie de estilemas que empezaron a ejercitarse en la lengua castellana prontamente, al difundirse y asimilarse de manera independiente determinadas composiciones que informaban el conjunto de los *Rerum vulgariū fragmenta* –que abrevio, en adelante, *RVF*–, por medio, no pocas veces, de la traducción ocasional de un soneto, una canción, un madrigal, una sextina en particular, en la cual era dificultosa, cuando no imposible, la tarea de distinguirla de la adaptación, de la imitación. *Strictu sensu*, “el petrarquismo es el resultado”, como recuerda Ignacio Navarrete, “de la transferencia a lo vernáculo de los modelos de historia literaria elaborados originalmente dentro del contexto de un intento por mejorar la composición en latín mediante la imitación de Cicerón”⁵, materializada en lo tocante al florentino –la lengua de cultura en Italia desde Dante– con la aparición, en 1525, de las *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*, donde Pietro Bembo propuso, como se había hecho en el Medioevo con Virgilio y Cicerón, la rigurosa imitación de Petrarca y de Boccaccio para encumbramiento de la poesía y de la prosa escritas en lengua no latina. El establecimiento bembiano de la lírica petrarquesca como modelo de lengua y de estilo fundó las bases de lo que suele llamarse “petrarquismo”. Atendido el llamado de Bembo, los humanistas de los burgos italianos, particularmente los florentinos, encontraron en Petrarca al padre de la lengua, que (curiosamente) había descubierto, en 1345, a la edad de cuarentaiún años, los primeros

⁴ *Ibid.*, p. 240; *vid.* MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 1992.

⁵ *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, trad. de Antonio Cortijo Ocaña, Gredos, Madrid, 1997, p. 11.

dieciséis libros de las epístolas de Cicerón a Ático y aquéllas a Bruto y Quinto⁶. Al mismo tiempo, como herencia de las discusiones de Ficino en la Academia florentina sobre los diálogos recuperados y traducidos de Platón hacia la segunda mitad del *Quattrocento*, como en el caso del *Simposio*, se unieron al petrarquismo *cinquecentesco* los más diversos tratados sobre la naturaleza del amor –acaso la inquietud filosófica más honda del Renacimiento–, entre los cuales descollaron, como se sabe, los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, todo lo cual propició la composición de no pocos poemas sobre la materia filigráfica, como demuestran las *Lezioni* de Varchi –discípulo de Ficino, amigo y quizá maestro de Aldana durante su estancia florentina– y la musa platónica de Herrera. En inescindible connubio, el petrarquismo y el neoplatonismo informaron la obra que reformó los modos, las costumbres, del gentilhomme y de la dama: *Il Cortegiano* de Castiglione, que sirvió a la educación incluso de Carlos V, publicado en 1528 y traducido por Boscán en 1534⁷.

FUNDACIÓN Y PRIMERA ETAPA DEL PETRARQUISMO

A esto debe sumarse que Bembo, poniendo en práctica sus propias ideas, indica el camino que la *imitatio* de la poesía vulgar ha de seguir al inicio del proceso por el que Petrarca se convertirá en *auctoritas* de la lírica no latina o, si se prefiere, en un “clásico vulgar”: en sus *Rime*, impresas 1530, imita la estructura de los *RVF* o, como suele decirse, la forma “canzoniere”, el poemario-novela o poemario relato; en otras palabras, una serie de composiciones poéticas –sonetos, canciones, sextinas, baladas, madrigales–, cuyo conjunto,

⁶ Cf. CAROLINA PONCE, “La carta de Petrarca a Cicerón”, en *Petrarca*, pp. 155-160.

⁷ Cf. SERGIO FERNÁNDEZ, “Prólogo”, a BALTASAR DE CASTIGLIONE, *El Cortesano*, UNAM, México, 1997, pp. 5-22 (Nuestro clásicos, 78). Hasta la fecha, la mejor antología sobre el petrarquismo italiano sigue siendo la de GIACINTO SPAGNOLETTI, *Il Petrarquismo*, Garzanti, Milano, 1959.

más allá de la naturaleza descriptiva de cada poema, persigue una suerte de continuidad narrativa o narración sostenida, en que se ofrecen al receptor, si ha leído composición tras composición, las vicisitudes que el poeta ha sorteado por causa del objeto amoroso, en lo que radica la innovación de Petrarca, es decir haber compuesto el primer libro de poemas, seleccionado, editado, por el autor mismo, desde el ocaso de la Antigüedad –con la excepción, tal vez, del Catulo de los *Carmina*–, donde el poeta hizo de sí mismo un personaje, una máscara, una fábula. Irreductible, a la luz del presupuesto literario de las *Prose*, la imitación rigurosa del proyecto petrarquesco en vulgar, comenzando por la estructura, Bembo fue el primero, como lo demuestra el título bajo el cual reunió sus composiciones, en comprender e imitar el artificio de Petrarca: “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”⁸. La relación architextual que las *Rime* bembianas establecen con el modelo petrarquesco, al iniciar el primer tipo de petrarquismo, funda un género nuevo en la tradición lírica italiana, que, al comenzar el siglo XVII, cultivará, con denuedo, sin desperdicio, el mayor epígono del cantor de Laura, la poetisa veneciana Gaspara Stampa, en cuyas *Rime* –era impensable, por el *dictum* bembiano, otro título–, el soneto proemial confirma la regla: “Voi, ch’ascoltate in queste meste rime”⁹. Cuando un cortesano se hacía con unas *Rime*, como las de Bernardo Tasso, Giovanni Della Casa o Domenico Veniero, entre las de muchos otros, esperaba que el poeta, imitando a Petrarca, “contara” su historia, la del amante impedido por el infortunio, la crueldad o la muerte del objeto amoroso; escindido por la renuncia o la aceptación del imperio de los sentidos, según Petrarca había cantado en un verso, célebre al paso de los años (Foscolo

⁸ F. PETRARCA, *Canzoniere*, ed. comentada de Marco Santagata, Mondadori, Milano, 7ª. reimpr., 2012, t. I, p. 5.

⁹ GASPARA STAMPA, *Rime*, intro. de Maria Bellonci, notas de Rodolfo Ceriello, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2ª ed., 2002, p. 81.

lo recordaba, cuando escribió, sobre sí mismo, “conosco il meglio ed al peggior mi appiglio”¹⁰), de la canción CCLXIV, “et veggio ’l meglio, et al peggior m’ appiglio” –que Garcilaso traduce, es decir imita, en su soneto “Por ásperos caminos he llegado”, el VI: “y conozco el mejor y el peor apruebo”¹¹.

El título que Bembo dio al conjunto de sus poemas evidencia también la necesidad de definir el proyecto petrarquesco, si deseaba convertirlo en un modelo lingüístico-poético, porque, como se sabe, el nombre que Petrarca usaba para referirse a su colección, según se desprende de su epistolario latino, fue, primero, el de *nugae* (‘bagatelas’) y, después, el de *Rerum vulgarium fragmenta*, con menosprecio, como hizo Horacio con sus poemas menores, de su poesía en vulgar, aunque silentemente la cultivara y ordenara, una y otra vez, por varios años, según se ha demostrado por la *dipositio textus* de los testimonios conservados, los conocidos manuscritos de la Biblioteca Vaticana, volúmenes latinos 3195 y 3196. No es casual, por tanto, que, pese a la aparente revulsión de Petrarca para con sus poemas vulgares, el adjetivo de las “rime” del verso primero del soneto proemial de la colección, “sparse”, corresponda a las denominaciones latinas, que he aludido líneas arriba, como Francisco Rico ha señalado¹², en interés del poeta como fabulación de sí mismo. Si a esto se suma, en fin, que Bembo, a más de los *abbozzi* autógrafos, estuvo en posesión del manuscrito que Petrarca ordenó copiar a Giovanni Malpaghini, es decir el Volumen Latino 3195, considerado, sin disensión, la última fase de redacción de los *RVF*, que había usado para regularizar la ortografía de la edición que preparó de éstos en 1501, se aclara, en todos sus puntos, la

¹⁰ UGO FOSCOLO, *Sonetti*, en su libro *Le poesie*, introd., notas y comentarios de Marcello Turchi, Garzanti, Milano, 7ª ed., 1991, II, v. 13, p. 26.

¹¹ GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed., introd. y notas de Elías L. Rivers, Biblioteca Clásica Castalia, Madrid, 2001, VI, v. 7, p. 48.

¹² “*Rime sparse, Rerum vulgarium fragmenta*. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*”, *Medioevo Romanzo*, III (1976), pp. 101-138.

primera fase del petrarquismo en Italia. Tras la reforma de Bembo, teorizada en las *Prose*, ejecutada en las *Rime*, la transmisión textual del *Canzoniere*, como se llama tradicionalmente a los *RVF*, se acelera vertiginosamente, pues “de 34 ediciones que se habían producido en el Cuatrocientos, se pasará a 167 en el Quinientos”, según el cómputo de Manero Sorolla¹³. Las ediciones que se suceden entre 1525 y 1600, las cuales reproducen el idiógrafo petrarquesco de Bembo, como las de Lodovico Dolce, de 1553, y Domenico Ruscelli, de 1554, que descollaron en el siglo, suelen acompañarse de comento, lo que evidencia el estatuto de autoridad que se había otorgado a la poesía vulgar del maestro de Boccaccio, a que da inicio, 1525, el célebre comentario de Alessandro Vellutello. Petrarca o, para decirlo con el vocabulario de la época, *il Petrarca*, será, tras la estela de Bembo, “conserva di tutte le rime”, según se dijo desde entonces.

SEGUNDA ETAPA DEL PETRARQUISMO

La segunda fase del petrarquismo italiano, cuya resonancia es mayor en España y, al parecer, también en Nueva España, depende, no obstante el ejemplo de Bembo, de la figura del impresor. Fucilla, primero, Cerrón Puga, después, y Lefèvre¹⁴, más tarde, han estudiado por qué canales, en qué cantidades, la poesía posbembiana, es decir la petrarquista, circulaba por Europa, procedente casi siempre de las imprentas de Venecia. La difusión de la *imitatio* de Petrarca comportó, en detrimento de la estructura que informa una colección de

¹³ *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987, p. 15.

¹⁴ J. FUCILLA, *op. cit.*, pp. 26-28; M. L. CERRÓN PUGA, “Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nacional de Madrid (1532-1637)”, *Edad de Oro*, 12 (1993), pp. 41-60 y “Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de *Rime (libri I-IX)*”, *Critica del Testo*, II (1999), pp. 249-290; MATTEO LEFÈVRE, *Una poesia per l'impero: lingua, editoria e tipologie del Petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Vecchiarelli, Roma, 2006, pp. 203-207.

composiciones, la fragmentación del modelo, pero, al parecer, a causa no tanto de los epígonos del cantor de Laura, que solían componer *Rime*, cuanto de los impresores que, con antologías de poesía, buscaban satisfacer el gusto de un público educado sentimentalmente en los versos de Petrarca. Estas antologías, cuyos títulos no son sino variaciones o de “*rime scelte*” o de “*fiori*”, compuestas por “*illustri*” y “*eccellenti*” autores, se nutren, en un principio, de composiciones elegidas, recolectadas, de las *Rime* de uno u otro petrarquista, según el gusto del impresor, quien supone, en interés de su negocio, poder atraer con el material seleccionado un comprador. Paralela a la del petrarquismo estructurado, es decir al de las *Rime*, esta otra forma será común particularmente en la segunda mitad del siglo XVI y en la primera del XVII (no es casual, según puede inferirse, que la poesía dieciochesca, la que se cultivaba en las academias, circulara en antologías). Al avanzar el *Cinquecento*, los ingenios italianos –que no pueden sino “petrarquizar”, por la inercia del movimiento bembiano, aunque hubo excepciones, como las de Ruzante, Folengo, Burchiello–, se imitan los unos a los otros, cada vez más, con la intermediación de las antologías, donde, por la naturaleza del soporte, se abandona la estructura del poemario-relato, en interés de privilegiar, sobre el conjunto de unas “*rime*”, un elemento particular, un tema, un motivo, una forma, un metro, una rima, un tropo, un sintagma. Este tipo de petrarquismo, en oposición al primero que describí líneas arriba, podría denominarse “no estructurado”, como Micó sugiere para ambos casos¹⁵. Las relaciones intertextuales que se establecen en esta forma de petrarquismo, que informan la lírica culta del Renacimiento, bajo el signo del poeta de Valclusa, ya en Italia, ya en España,

¹⁵ “Podríamos, por tanto, distinguir entre un petrarquismo no estructurado (el de las imitaciones ocasionales) y un petrarquismo estructurado, el de aquellos autores que en el conjunto de su obra ofrecen una variedad métrica, estilística y temática afín a la de Petrarca, como sucede con los mejores poetas del siglo XVI, empezando por Garcilaso de la Vega [...]. Pero incluso en esta lista de grandes poetas es difícil encontrar un cancionero *vero e proprio*” (J. M. MICÓ, art. cit., p. 242).

son numerosas, complejas, aunque no insondables. En este tipo de transmisión se inscriben los sonetos terracinos, es decir en la tradición poética que hizo de Petrarca, podría decirse con Marco Santagata, no tanto el poeta de los *Rerum vulgarium fragmenta*, cuanto el de los *fragmenta*.

Si en Italia el petrarquismo se difunde por las “rime”, primero, y por las antologías que dan cuenta del nuevo tipo de poesía, después –hasta correr paralelamente en la segunda mitad del Quinientos–, en España ocurre lo contrario, ya que, por sobre la forma-*canzoniere*, circulan primero las antologías petrarquistas italianas, y las españolas más tarde. El género de las “rime”, como lo he llamado, no se cultiva sino en las postrimerías del siglo, aunque “los intentos más inequívocos”, escribe Micó, “son de autores barrocos como Lope de Vega, Francisco de Quevedo, el conde de Villamediana, Pedro de Soto de Rojas o Gabriel Bocángel”¹⁶. Para llegar a Terrazas, que, ni por el tiempo, ni por lo que conservamos de su lírica, pertenece a esta estirpe, conviene reparar en el “ytálico modo”, donde pudo abreviar, aun separado por el mar.

FLORES DE BARRIA POESÍA ENTRE LAS ANTOLOGÍAS PETRARQUISTAS

Aunque en sus anotaciones Herrera sólo nombra a unos cuantos ingenios italianos de la época, como Bembo o Sannazaro, se sabe que los líricos españoles –no es poco probable que también los avecindados en Nueva España– leían, traducían, imitaban, a Alamanni, Ariosto, Della Casa, Tansillo o los Tasso (Bernardo, el padre; Torquato, el hijo), por no prolongar *ad infinitum* la lista, cuyas obras, atendiendo el *dictum* bembiano sobre la mimesis petrarquista, se imprimieron numerosamente en hermosas ediciones, de las cuales

¹⁶ *Ibid.*, p. 243.

descollaron tres antologías en particular: las *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori* (1546) de Giolito di Ferrarii, las *Stanze di divini et illustri poeti* (1553) de Lodovico Dolce y las *Fiori delle rime de' poeti illustri* (1558) de Girolamo Ruscelli, impresas todas en Venecia¹⁷.

La celebridad de las antologías fue consecuencia de dos fenómenos: por una parte, fueron éstas, no poco tiempo antes de las traducciones completas del *Canzoniere* –que se remontan a 1567, la primera (en Venecia, *De los sonetos, canciones, madrigales y sextinas*, por Salomón Usque), y a 1591, la segunda (en Madrid, *Sonetos y canciones*, por Enrique Garcés)– el sitio donde los poetas españoles conocieron, en el siglo XVI, no tanto a Petrarca, como ya he sugerido, cuanto a los petrarquistas, en cuya imitación se solazó el mundo cortesano del Imperio; por otra, fueron los modelos para reunir, en obras símiles, las composiciones más logradas en lengua castellana ya en la segunda mitad de la centuria, ya en la primera de la siguiente, ya en una margen, ya en la otra del Atlántico. Como el nombre lo revela, en las *Flores de poetas ilustres de España* resuena el título de la antología de Ruscelli. En ellas, Pedro Espinosa ofrece unas “205 composiciones”, donde “predominan los sonetos, que son casi 150, entre ellos 33 de Góngora, que no volvieron a imprimirse hasta más de veinte años después”¹⁸.

El año, 1604, pero particularmente el lugar de publicación de la antología de Espinosa, Madrid, priman a las *Flores de baria poesía*¹⁹ el *status* que a lo largo de los siglos han conservado: ser “una de las colecciones más amplias de poesía correspondiente en una época

¹⁷ Cf. M. LEFÈVRE, *op. cit.*, pp. 203-217. Con denuedo, ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ ha demostrado (*Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*, Tamesis, London, 1985, pp. 168-194), en el caso del petrarquismo peruano, que Dávalos y Figueroa, cuando imita a los epígonos italianos de Petrarca, utiliza la antología de Giolito, dato sin desperdicio, porque permite especular que las antologías petrarquistas italianas pudieron circular también en el Virreinato de la Nueva España, traídas, tal vez, por los poetas peninsulares que se acercaron en esta margen del Atlántico.

¹⁸ ANTONIO ALATORRE (ed.), *Fiori di sonetti/Flores de sonetos*, El Colegio de México-Aldus, México, 2ª ed., 2009, pp. xix-xx.

¹⁹ Ed. crítica de MARGARITA PEÑA, FCE, México, 2004. En adelante, *FBP*.

determinada, en este caso el que va aproximadamente de 1543, fecha en la que se podrían situar los sonetos que aparecen como anónimos en el manuscrito y que se atribuyen a Garcilaso de la Vega, o bien de 1545 –año en que pudo haber sido compuesta la canción de Cetina que empieza «Sobre las ondas del furioso Reno»– hasta 1577, año de su compilación”, ya que “difícilmente se encontraría –aunque en el campo de la investigación siempre puede ocurrir alguna sorpresa– otro cancionero misceláneo recopilado en tierra americana [aun si se compara con la *Miscelánea Austral* (1602) de Diego Dávalos y Figueroa], que ofrezca una visión tan completa de la poesía española de tendencia italianizante”, según las observaciones de la estudiosa más conocida del florilegio²⁰. Por ello, las *FBP*, como he sugerido, son el documento más valioso para seguir, en el Nuevo Mundo, las huellas de la renovación poética española, es decir la lírica al “modo italiano”, entre cuyas composiciones, un soneto de Terrazas, más que otras, permite recorrer los avatares, aún no totalmente conocidos, del petrarquismo en Nueva España, a pesar de que, como es sabido, Alicia de Colombí-Munguió ha acometido denodadamente la tarea, concentrándose en el Virreinato del Perú²¹.

De más está decir otra noticia sobre la constitución del cancionero novohispano, cuya historia, mejor que nadie, ha pormenorizado Margarita Peña en su edición aún insuperada²². Empero, deben no olvidarse algunas noticias. De las cinco partes en que se agruparon las *FBP* –“a lo divino”, “de amores”, “de lo mismo”, “de burlas”, “de cosas diferentes”–, sólo se conservan, por el estado del manuscrito, la primera y no mucho de la segunda. Aunque son numerosas las composiciones anónimas (110 en total), por los nombres de los poetas que se

²⁰ M. PEÑA, “Prólogo”, a *FBP*, p. 23-24.

²¹ *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea austral*, Tamesis, London, 1985, a más de “Petrarquismo en el Virreinato del Perú”, en *Petrarca*, pp. 257-269.

²² *Vid.* “Prólogo”, a *FBP*, pp. 21-33.

conocen se ha demostrado que el *corpus* del cancionero se debe a poetas nacidos en España vecindados aquí, huéspedes temporales, viajeros de paso. De entre los poetas, la presencia de Cetina es relevante –más allá de la numerosa cantidad de composiciones suyas incluidas en el florilegio, ochenta y cuatro en total (*FBP*, p. 41)–, porque el poeta, contrariamente a lo que se creía desde Menéndez y Pelayo sobre la identidad del compilador, pudo haber sido, más bien, “el depositario de numerosas composiciones que figuran en el cancionero, composiciones de autores contemporáneos y amigos suyos [entre ellos, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Jerónimo de Urrea], que muy posiblemente él trajo a América junto con sus propios papeles poéticos, y que introdujeron en Nueva España la moda de la poesía al estilo petrarquista” (*ibid.*, pp. 28 s.). Aún más: en una de las dos ocasiones en que viajó hasta aquí, el poeta provenía de Italia, donde mantuvo amistosa relación con Tansillo y Bernardo Tasso, a quienes habría de imitar en castellano²³. No se duda, empero, de la participación de Cetina en los círculos letrados de la Nueva España, en los cuales habría iniciado a Terrazas en las renovadas formas de la lírica imperial, “el ytálico modo”, si acaso su muerte no lo había impedido. Con todo, subsisten no pocas interrogantes sobre el manuscrito, aun después de la publicación de los prolijos artículos de Renato Rosaldo, quien por primera vez organizó todas las noticias de que se disponía sobre el cancionero desde las postrimerías del siglo XIX, en los que se basó Peña para el estudio introductorio de su edición²⁴: 1) Cuándo comenzaron a recopilarse los materiales de *FBP* (Peña ha sugerido el año 1543, porque en el cancionero figuran composiciones garcilasianas); 2) cómo fue que llegó a España y por conducto de quién;

²³ Cf. M. LEFÈVRE, *op. cit.*, pp. 109-112.

²⁴ R. ROSALDO, “«Flores de Baria Poesía». Estudio preliminar de un Cancionero inédito mexicano de 1577”, *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, 15 (1951), pp. 373-395; “«Flores de Baria Poesía». Estudio preliminar de un Cancionero inédito mexicano de 1577. II.- Contenido del manuscrito”, *ibid.*, pp. 523-551.

3) quien lo compiló, ¿fue uno solo o más de uno?; 4) ¿el compilador fue quien lo llevó a España?; 5) si sólo hubo un compilador, quién fue entre Eugenio de Salazar, Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva; 6) si De la Cueva lo compiló, ¿lo hizo con los papeles de Cetina?; 7) si el compilador fue De la Cueva, por qué, luego de su breve estancia en Nueva España, nunca volvió a mencionar a los poetas que pudo haber conocido aquí; 8) si De la Cueva, en fin, no fue el compilador, ¿pudo llevarlo consigo de vuelta a España? De lo que no debe dudarse es que el cancionero, como se sabe, se encontraba ya en Sevilla, en 1612, como propiedad de un tal Andrés Fajardo, según se deduce de la inscripción que puede leerse en la tercera hoja de guarda. Esta noticia, no poco valiosa, permite especular que de la obra terracina circuló una parte entre los ingenios de España, al menos los cinco sonetos que figuran en ese cancionero misceláneo manuscrito, en que aún se pueden admirar las flores cultivadas en el Nuevo Mundo por los epígonos de Petrarca y Garcilaso, que se habían convertido en los clásicos “vernáculos” de Italia, España, Nueva España.

CAPÍTULO I

EL “YTÁLICO MODO” A LA LUZ DE SUS DOCUMENTOS

Por cumplir vuestro mandado, digo que me acaesçe con [los sonetos] lo que con la Trinidad: que no se puede alcançar por razón; alcánçase por creençia. E para verdaderamente dezir lo que siento d’ellos, abaste sea cosa de vuestra magnifiçençia, que para en este tiempo es más que lo de Séneca en el suyo. Así mismo dize que esta arte no me paresçerá tanto bien por ser peregrina; e, fablando lo cierto, nosotros somos, señor, los peregrinos e agenos de aquélla, ca ella en sí doméstica e graçiosa es.

PEDRO DE MENDOZA

Si los tiempos con sus desasosiegos no lo estorban, podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España.

JUAN BOSCÁN

Mas ya que han entrado en España las buenas letras con el imperio, y han sacudido los nuestros el yugo de la ignorancia, aunque la poesía no es tan generalmente honrada y favorecida como en Italia, algunos la siguen con tanta destreza y felicidad, que pueden poner justamente envidia y temor a los mismos autores de ella.

FERNANDO DE HERRERA

LAS RELACIONES ENTRE ITALIA Y ESPAÑA EN EL RENACIMIENTO

Es fama que, en el último de los libros de la poesía del célebre traductor de Castiglione, se publicaron póstumamente los versos garcilasianos o, más bien, una selección de éstos, según se deduce del título bajo el cual aparecieron: *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros*, que juntamente hicieron emigrar la lírica hispánica, compuestas entre 1526 y 1543 —es decir entre el encuentro de Boscán con Navagero y el año en que las estampó la viuda del barcelonés, Ana Girón de Rebolledo—, de la medieval a la estética del Renacimiento. Empero, la manera, o sea “el modo

italiano”, en que estos poetas comenzaron a versificar en español, abandonados el arte real, con que ambos habían compuesto coplas, y el verso de arte mayor, no se explicaría, si se ignoran las relaciones, a más de las literarias, las políticas, cada vez más estrechas, entre Italia y España en el pasaje del siglo XV al XVI, a causa del *imperium* de ésta sobre aquélla, de lo cual han dado cuenta, por una parte, Benedetto Croce, con respecto de la huella hispánica en la vida de los italianos durante el Renacimiento y el Barroco, tras la “españolización” —es palabra del napolitano— de la Italia meridional en el Cuatrocientos, que se adelantó en medio siglo a la del resto de la Península por la campaña imperial de Carlos V; y por otra Eugenio Mele, Joseph Fucilla, Arturo Farinelli, Bernardo Sanvisenti, Franco Meregalli, a propósito del influjo estético de Italia sobre las letras españolas.

Por las campañas que comandó el Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba y Enríquez de Aguilar, el establecimiento ya en Nápoles, ya en Sicilia, las luchas en contra de la Santa Sede, el asalto, primero, y saqueo, después, de Roma, los largos años del Concilio de Trento, en que descollaron los españoles, la Santa Liga, la intervención o en el Ducado de Milán o en Venecia, los destinos de las penínsulas se unieron, aunque en detrimento de la itálica, en interés de la ibérica, cuyas relaciones, materiales como la política, e inmateriales como la literaria, no terminarán a pesar de que los españoles, tras las Guerras de Sucesión —la española, primero, la polaca, después, y la austríaca, más tarde—, perderán el dominio que desde el siglo XV tuvieron sobre los estados italianos, al concertarse la paz en Rastatt (1714), Viena (1738), Aquisgrán (1748)¹.

¹ A propósito, observé en otro sitio (“La Edad de la Arcadia: de las postrimerías del *Seicento* a la paz de Aquisgrán”, en mi tesis de licenciatura *Settecento riformatore. Un atisbo a la cultura de pensamiento en la Italia del Siglo XVIII*, UNAM, México, 2009, p. 39): “De suerte que los diferentes estados de la península pasaron de las manos de los antiguos invasores a las de los conquistadores en turno. Así, la Lombardía se convirtió en dominio austríaco; la Toscana se volvió la residencia de la familia alemana de los Lorena; el Ducado de Parma, al

No obstante, la presencia hispánica en Italia se remonta, por lo menos, al siglo XIV, cuando se estableció la primera dinastía catalana en la Península. Pese a que, en las postrimerías de esta centuria (ca. 1388), Bernat Metge tradujo por primera vez al catalán una obra de Petrarca —la *Griselidis*, traducción latina, a su vez, de la *novella* del *Decamerón* más cara al cantor de Laura, dato sin desperdicio², ya que la tarea mostró el camino para las obras

principio, fue dado a los Borbones y, después, a los austriacos, pero finalmente regresó al poder de los primeros; el Reino de Nápoles —la más extensa entidad política de la península—, perdido por España, pasó también a las posesiones borbónicas”. Véase también REMO CESERANI y LIDIA DE FEDERICIS, “Gli Stati italiani dopo Aquisgrana”, en su libro *Il materiale e l’immaginario*, vol. III: *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, t. II: *La crisi dell’antico regime*, Loescher, Torino, 2006, p. 814, a más de GIUSEPPE CARLO ROSSI, “Gentes y pasajes de la España de 1760 en las cartas de Giuseppe Baretti”, en FRANK PIERCE y CYRIL A. JONES (coors.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas (Celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962)*, The Dolphin Book, Oxford, 1964, pp. 437-442.; en adelante, cito estas actas por *IAIH*.

² “Es difícil calibrar hasta qué punto la explosión cultural del siglo XV español fue sólo el mero reflejo de los cambios que, desde el comienzo del Trecento, estaban acaeciendo en Italia. ¿Es posible proponer estímulos independientes para nuestra cultura a lo largo de esa centuria? La respuesta puede ser en parte afirmativa; en cualquier caso, la unión de una cronología determinada a unas zonas geográficas concretas es bastante sospechosa: una y otra vez, tropezamos con la línea conductora que va de Italia a Castilla y que, a menudo (por lo menos a finales del siglo XIV y primeras décadas del XV), pasa antes por tierras de la Corona de Aragón. Ésas son las tempranas manifestaciones humanísticas, que, con orgullo, reivindicaron los eruditos catalanes estimulados por la Renaixença e imbuidos de un todopoderoso espíritu nacionalista; las mismas, en definitiva, que sirvieron como acicate de no pocas investigaciones, al modo de las de Antonio Rubió i Lluch, cuya máxima tomó de un discurso de Martín I de Aragón (Rey de Aragón entre 1395 y 1410) a las Cortes de Barcelona: *Gloriosa dicta sunt de te, Catalonia*. No perdamos de vista”, concluye ÁNGEL GÓMEZ MORENO (*España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Gredos, Madrid, 1994, pp. 45-46), “una fecha gloriosa para los estudiosos de la literatura catalana: el año 1388, en que Bernat Metge (ca. 1350-1413) preparó su traducción catalana del *Griselidis* (*Valter e Griselda*) de Petrarca”. Sobre el asunto, ARTURO FARINELLI (*Italia e Spagna*, vol. I: *Petrarca in Ispagna. Boccaccio in Ispagna. L’umanesimo italo-ispánico e la Biblioteca del Santillana*, Bocca, Torino, 1929, pp. 32 ss.) observó que “al Petrarca, non al Boccaccio, ascrivevano gli Spagnuoli il racconto dei casi pietosi della troppo paziente e troppo torturata marchesana di Saluzzo. Era così popolare in Catalogna la novella di Griselda, che, al dire del Metge, se la raccontavano le vecchie «per enganar les nits en las veiles e can filen en ivern entorn del foch», precisamente come «tras el fuego» le vecchie snocciolavano i proverbi raccolti dal Santillana. Corse gran tempo sciolta in Italia e fuori, nella versione o piuttosto nel rimaneggiamento latino del Petrarca, a cui più codici ne attribuivano la paternità [...]. Nella versione latina la conobbe il Chaucer; dalla versione latina passò in veste francese, quando il Premierfait voltava il «Centonovelle»; al Petrarca similmente risalivano: Niclas von Wyle, lo Steinhöwel («Diss ist ain epistel francisci petrarche, von grosser stätikait ainer frowen Grisel gehaissen»), il domenicano Dirk olandese («Hier beghint die voorsprake enre historiën van wonderliker lijdsamheit, stantafticheit ende trouwen eens wives, Griselidis genoent»), ed altri traduttori e rielaboratori quattrocenteschi della popolarissima novella. Poteva servire di esempio sublime di abnegazione e di amore alle donne volubili e leggere; e volle ricordarlo l’autore di certo trattato morale (che in parte pure atinge dottrina dai «Bocados de oro», e ricorda il «Livre du Chevalier» di La Tour Landry, «pour l’enseignement de ses filles»): «Castigos y doctrinas que un sabio daba á sus hijas instruyéndolas cuando contrajesen matrimonio», composto, sembra, nell’ultimo scorcio del ’300 o nel primo ’400. Dopo Dio debbon le donne «sobre todas las cosas del mundo» amore e devozione al marito. La storia delle torture acerbis e infinite inflitte alla povera marchesa (riferita qui in compendio, e tolta dalla versione latina del Petrarca, «en un libro de las cosas viejas») giovi quale esempio memorando di devota sommissione [...]. Contemporanea a questa versione, compendiata in lingua di Castiglia, è

filosófica y alegórica del Petrarca latino, las primeras en traducirse, a poco más de un siglo, al castellano³—, no fue sino hasta la conquista aragonesa de Nápoles, en 1443⁴, cuando, a causa del dominio hispánico que comienza a extenderse sobre Italia, el cual no cesará aun después del saco de Roma —que Alfonso de Valdés tuvo por justicia divina, a causa, según escribió en

la traduzione catalana allestita da Bernat Metge («romançada com pus pla he puscut e he sabut; la qual en esguardament del latí, en que Petrarcha la posa, es fort grossera»), divulgata assai ai suoi tempi, ristampata più volte anche ai giorni nostri, pur conosciuta col titolo: «Historia de las bellas virtuts per Francisco Petrarca». Più tardi Castigliani e Catalani leggono nel «Decameron» la pietosa novella. Le romanze stesse, le cronache narrano i casi di Griselda. Il Timoneda accoglie, nel «Patrañuelo», la storia boccaccesca, che pur figura nei «Contos Proveitosos» di Gonzalo Fernández Tancoso. Pedro Navarro, Lope de Vega («El Exemplo de Casadas»), altri ancora dopo di loro la portano sulla scena”. En contraste con Gómez Moreno, en su *Orígenes de la novela* (v. III: *Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, CSIC-Aldus, Santander, 1943, p. 6), MENÉNDEZ PELAYO apuntó que la *novella* boccacciana, traducida por el poeta de Arezzo, circuló bajo este nombre: *De obedientia ac fide uxoria*; también reprodujo íntegramente (*ibid.*, pp. 7-11) *Castigos y dotrinas que un sabio dava a sus hijas*, que Farinelli mencionaba líneas arriba.

³ Desde los albores del Quinientos, las obras de Petrarca comenzaron a circular traducidas al español, a más de comentadas en la misma lengua. Podía leerse, según anota JUAN HURTADO (*Historia de la literatura española*, Saeta, Madrid, 4ª ed. corregida y aumentada, 1940, p. 179), *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, traducido por Francisco de Madrid (Valladolid, 1510); *Los seis triunfos*, en la traducción de Antonio de Obregón (Logroño, 1512), comentados por Bernardo Illicino, o en la versión de Hernardo de Hoces, el secretario del Duque de Medinaceli (Medina del Campo, 1554); *Sonetos y canciones*, que tradujeron, primero, el judío-portugués Salusque o, si se prefiere, Salomón Usque (Venecia, 1567), y, después, Enrique Garcés (Madrid, 1591); *Las Rimas*, traducidas, aunque inéditas, por Francisco Tremado, a finales de 1598; *Tratado de la excelencia de la vida solitaria*, que tradujo un “licenciado Peña” (Medina, 1553). Sobre la circulación de las obras latina y vulgar del poeta de Valchiusa, antes de que estas traducciones se estampasen, véase A. FARINELLI, “Petrarca in Ispagna (nell’Età Media)”, *op. cit.*, pp. 1-88; sobre las traducciones, célebres en su siglo, de Salusque y Garcés, la ed. crítica y estudio preliminar que JORDI CANAL preparó para *De los sonetos, canciones, madrigales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567)*, Università degli Studi, Trento, 2009, por una parte, y FURIO BRUGNOLO y AVIVA GARRIBBA, “Enrique Garcés traductor del *Canzoniere* (1591): aspectos lingüísticos, estilísticos y métricos”, en MARIAPIA LAMBERTI (ed.), *Petrarca y el Petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso. (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, UNAM, México, 2004, pp. 289-306, por otra.

⁴ En el siglo que vendrá, el testimonio de CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, que transcribo de la carta con que acompañó su traducción de los *De Senectute* y *De Amicitia* ciceronianos, lo confirma: “Hemos estado antes que agora harto pobres en libros de todas suertes por falta de autores, como se scribe [*sic*] Juan de Mena, que todo nuestro caudal era cuasi de la calidad de Amadís y sus descendientes, habiendo en arábigo y alemán y en otras lenguas peregrinas, no tales como la nuestra, çien mill libros en cualquier facultad; la cual falta en lo pasado, aunque ha sido grande, no era tan notable ni echaba tanto de verse, porque lo pasábamos de nuestras puertas adentro, ni habiendo spañoles salido fuera del reino a ser conoçidos hasta la guerra de Nápoles; pero ya que España reina y tiene conversación en tantas partes, no solamente del mundo sabido antes, pero fuera dél, que es en las Indias, y tan anchamente se platica y enseña ya la lengua española según antes la latina, a propósito es entendella y adornalla por todas vías como se hace de algunos años acá, y como hicieron romanos a la suya, después que començaron a comunicar a Grecia y las otras tierras estrañas fuera de Italia” (*Obras*, IV: *Obras morales y de devoción. Fragmentos de la Constanza. Carta dedicatoria*, ed. y notas de J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, p. 258-259).

su *Diálogo de Lactancio y el arcediano*⁵, de la corrupción en que Clemente VII había hundido la Iglesia de Pedro—, los lazos entre el mundo hispánico y los estados italianos se hacían cada vez más estrechos, entre éstos el de la lengua, el de la literatura.

Ante el ascenso militar hispánico del siglo XV, la sumisión de los estados conquistados, ya por la Casa de Aragón, ya por las campañas militares de los Reyes Católicos allende los Alpes, propició que España descubriera la nueva ideología, la del Humanismo, latino todavía en el *Cinquecento*; hizo de Italia, con los *studia humanitatis*, la turtura de sus señores: menudo consuelo, según creo, de la condición ancilar de Italia, de la cual no podrá librarse sino hasta el siglo XIX, con el *Risorgimento* y la Unificación. Si Italia fue por más de cuatro siglos o la meretriz de Europa —primero, de los españoles, después de los austríacos y, más tarde, de los franceses—, como sentenció Vittorio Alfieri, o el escenario de las guerras entre dinastías y casas reales, se debe —como en el *Principe* había profetizado Machiavelli—, a las insidias políticas entre las ciudades, a las luchas intestinas entre partes y facciones, que ya Petrarca había reprendido en la célebre canción “Italia mia...” —en el *Canzoniere*, la CXXVIII, donde el poeta reconviene a los señores del *Bel paese* con estos versos: “Voi, cui fortuna ha posto in

⁵ Sólo Castiglione, como anotó FRANCO MEREGALLI, combatió las ideas de Valdés, quien, por lo demás, aprobaba incluso la destrucción de obras de arte: “Contra esta actitud se rebeló Baldassar Castiglione, que en aquellos años era legado pontificio ante Carlos V. Castiglione reaccionó, sin duda, por deber profesional; pero en la vivacidad de su reacción, que significa una contraposición total a los puntos de vista de Alfonso de Valdés [...], vemos no sólo al legado, sino al hombre con todas sus fuerzas. Era el hombre del Renacimiento lo que se rebelaba en Baldassar Castiglione contra las tesis no ya erasmistas (Erasmo deploró el saco de Roma), sino tendencialmente protestantes de Alfonso de Valdés. Indignado, Castiglione llegó a amenazar a Alfonso con hacerlo perseguir como hereje: he aquí cómo nace una actitud contrarreformista de la defensa de la vida italiana del Renacimiento. España fue contrarreformista, entre otras cosas también, porque era admiradora de la Italia del Renacimiento y tal admiración la predisponía a ir junto con Italia en la lucha contra el protestantismo” (“Las relaciones literarias entre España e Italia”, en *IAIH*, p. 136). Líneas antes, observaba el italiano: “Nuestras ideas sobre la Contrarreforma y sobre su relación con el Renacimiento no son ya las de un tiempo. Conforme con la tendencia a atenuar el alcance de las periodizaciones históricas, a encontrar una continuidad allí donde el esquema polémico encuentra una contraposición, vemos ahora que la Contrarreforma amó, a su modo, a las artes y a las letras no menos que el Renacimiento; que la Contrarreforma defendió aspectos de la vida renacentista, criticados por Lutero partiendo de una concepción y de una sensibilidad todavía medievales. La Contrarreforma fue también y en cierto sentido una defensa del modo de vivir de los italianos, como el movimiento protestante fue también una acusación contra semejante modo de vivir” (*ibid.*, p. 135).

mano il freno / de le belle contrade, / di che nulla pietà par che vi stringa, / che fan qui tante pellegrine spade?”—, aunque ya antes los güelfos blancos habían sido exiliados de Florencia, entre éstos Dante y los padres de Petrarca, a causa de las pretensiones seculares del Papa Bonifacio VIII, quien, desde Roma, había orquestado el golpe de los *neri*⁶, no sin la ayuda del rey de Francia.

“Tutriz de sus señores”, no sin verdad, escribí líneas arriba. No debe olvidarse, sin embargo, que si se admiraba a Italia, bajo el dominio hispánico, como cuna del Renacimiento, en tanto que heredera de la *romanitas*, depositaria de los saberes de la Antigüedad, último bastión de la civilización tras la caída de Constantinopla, se debe a dos razones, cuando menos. La primera: las ciudades italianas, particularmente las septentrionales —que habían conquistado su autonomía política frente al Imperio, habiendo derrotado, en la batalla de Legnano, a Federico Barbarroja—, se habían alejado, desde siglo XII, de la ideología medieval, sustentada en el sistema feudal, hasta afirmarse en la cultura ciudadana, evidente desde antes en la Florencia de Dante o en la Milán de Ludovico Sforza, donde la propiedad había dejado de ser común y la sociedad, que se formaba antaño de estamentos, según la función que cada grupo desempeña —ideológica, en el caso de la clerecía; guerrera, en el de la caballería; productiva, en la del pueblo llano—, se establece en clases sociales, a las cuales el ciudadano —ha surgido nuevamente el nombre— pertenece por la riqueza acumulada. El tránsito de un sistema a otro, es decir del medieval al capitalista, hizo de las ciudades de la Italia del Norte una excepción, como lo han descrito, explicado, Burckhardt y Pirenne, en sendas obras

⁶ El sustrato tradicional en la leyenda de los amantes impedidos de Verona, llevada al tablado, ya por Shakespeare, ya por Lope, se remonta a las luchas políticas de los estados italianos hacia el ocaso de la Edad Media. Matteo Bandello, en el cuento que escribió a propósito, dice que Bartolomeo della Scala era señor de la ciudad y lo fue, en efecto, entre 1301 y 1304. Antes, en *Purg.* VI, vv. 106 ss., Dante había dado noticias sobre las dos familias en pleito.

conocidas, ya que su visión de mundo, según la nueva actividad que se desarrolla entre Petrarca y Valla, la filología, se acerca al pensamiento secular y, más tarde, crítico, al punto que el sistema de creencias hegemónico, el cristiano, hizo crisis, y no era menos de esperarse, cuando apareció el *De falso credita et ementita Constantini donatione*. Empero, no deben confundirse los hechos: si se prescinde del caso de la cultura cortesana italiana, el resto de Europa, en distintas latitudes, en diferentes tiempos, no tardará en transitar al Humanismo y, cuando lo haga, será tras la estela de Italia⁷. La segunda: bajo el dominio hispánico, la atracción que las cortes italianas, hijas de este proceso, ejercían en monarcas, señores, ingenios, de España, cuando en ésta, en el pasaje del siglo XVI al XVII, la economía se asentaba, cada vez más, en la timocracia, aunque, como ha señalado Le Goff, las últimas rémoras del feudalismo desaparecerán hasta la Revolución francesa.

La atracción que sobre los españoles ejerció “lo italiano” lejos está de la veneración que los romanos, por ejemplo, tuvieron por sus conquistados, los griegos, por cuyas artes el rústico Lacio conoció el refinamiento, según cantaba Horacio: “Graecia capta ferum victorem cepit et artes / intulit agresti Latio” (*Epístolas*, II, i, vv. 156-157). Hay, sin embargo, un punto en que se tocan estos casos: como en Roma, donde se debe a los patricios la protección de poetas y el culto de la poesía, desde los *seniores* que manumitieron a los poetas tarentinos en el siglo III antes de la era común hasta Mecenas, en el Principado de Octavio, al estamento superior, en España, se debe el interés por instruirse en los estudios nuevos del Humanismo y por traerlos a la Península, que coincide, no se olvide, con las campañas aragonesas en Italia, por una

⁷ A propósito, escribió MEREGALLI: “aunque los italianos, por ciertos aspectos, a la cabeza de la civilización europea, de Petrarca en adelante, las premisas del Renacimiento existían en todo el mundo europeo, y especialmente, aparte de Italia, en Francia, en Flandes, en el valle del Rhin. Entre Edad Media y Renacimiento no existe aquella contraposición que quería el esquema de los humanistas italianos, aceptado por el clasicismo europeo. El Renacimiento italiano hace madurar y revive originariamente lo que latía ya en el Medioevo, italiano y no italiano, en forma, si se quiere, menos consciente y precisa” (art. cit., p. 128).

parte, y con la unificación, en tiempo de los Reyes Católicos, de los reinos españoles, por otra. No se explicaría, en caso contrario, que Isabel de Castilla –quien propugnó, entre los cortesanos, por “el buen gusto” en la lengua, es decir por una forma de hablar y de escribir sin afectación, a favor de una culta elegancia, y entre cuyos libros, según apuntó Menéndez Pelayo en su obra sobre los orígenes de la novela española, se encontraba, con el nombre de *Cien novelas*, una traducción del *Decamerón*⁸–, el príncipe Juan, los Infantes, hubiesen aprendido latín con doña Beatriz Galindo; hubiesen enseñado ingenios afamados, como Pedro Mártir de Angleria –“admirador entusiasta de los Reyes Católicos”⁹–, Lucio Marineo Sículo –llevado hasta Hesperia por Fadrique Enríquez, en 1486, donde dictó cátedra en Salamanca doce años, de quien, con el tiempo, será discípulo Boscán–, los hermanos Alejandro –“preceptor de las princesas”¹⁰– y Julio Geraldino, o en la corte o en los palacios de los señores, venidos para esta tarea desde Italia; se hubiesen fundado, seguidos por Hernán Núñez, los primeros estudios helénicos de Nebrija –imbuido de la reforma universitaria de Bembo y Valla, luego de una década en Italia, adonde había marchado no bien cumplió los diecinueve años– y Arias Barbosa, a cien años de que, en Florencia, lo hicieran Petrarca y Boccaccio, instruidos por Barlaam de Seminara, primero, y por Leonzio Pilato, después; hubiesen traducido Juan de Mena, para beneficio de Juan II, la *Ilias Latina*¹¹ (su llamado *Omero*

⁸ M. MÉNENDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 15 ss.

⁹ J. HURTADO, *Historia de la literatura española*, Saeta, Madrid, 4ª ed. corregida y aumentada, 1940, p. 277.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ “Compendio en verso atribuido en la Edad Media a «Píndaro Tebano», y en nuestros días a un *Italicus* no menos conjetural”, describe ROSA MARÍA LIDA, antes de examinar la traducción (pp. 139 ss.), el material de que dispuso el poeta (*Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, México, 2ª ed. adicionada por Yakov Malkiel, 1984, p. 138).

romançado, compuesto ca. 1442, según hipótesis de Morel-Fatio¹²), y Enrique de Villena el poema del Mantuano.

Evidente a lo largo del siglo XV, el latinismo o, mejor aún, el humanismo latino, atraído desde Italia, que primero se dejó sentir con intensidad en el vocabulario y luego en las constantes alusiones a mitos, a episodios historiográficos, de Grecia, de Roma, permite forjar una clara idea del alarde culto que dominaba entre los españoles de entonces. Bastaría, para excusar prolijidad, recordar como ejemplo esta perífrasis, mitológica, como es de esperarse, con que don Iñigo López de Mendoza, para evitar decir “de noche”, comienza *El planto de la reina doña Margarida*:

A la hora que Medea
su sçiençia profería
a Jason, quando quería
asayar la rica prea,
e cuando de grado en grado
las tiniebras han robado
toda la claror febea [...]¹³.

A más del fervor con que estos versos del marqués se apoderan de la tradición clásica, que cundió entre los varones de España, al mediar el Cuatrocientos, con celeridad entusiasmo por la noticia sobre los manuscritos latinos que había encontrado Bracciolini, y con temor tal vez – ¿acaso indignación?– por la caída ineluctable de lo que un día fue la capital oriental en el Imperio de los Césares, según comenzaban a migrar cada vez más y en mayor número a Italia

¹² “La fecha se infiere de que Morel-Fatio [“Les deux Omero castillans”, *Romania*, 25, 1896, pp. 111 ss.] sitúa en 1442 la llegada a Castilla de la versión de la *Ilíada* de Pier Candido Decembri, y entiende como alusión a ella la «plenaria o intensa interpretación» de que habla Mena en el Prohemio” (*ibid.*, p. 127, nota 1).

¹³ *Obras Completas. Poesía. Prosa*, ed. y pról. de Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. Kerkhof, Fundación José Antonio de Castro-Turner, Madrid, 2002, p. 124, vv. 1-7.

o hacían traer, por algún amigo vecindado en ella, códices no poco codiciados, para enriquecer bibliotecas regias o personales –la del poeta de *El Triunphete de Amor* es ejemplo señalado, caso examinado desde 1909 por Mario Shiff–, donde escaseaban textos de la Antigüedad, debe recordarse el que movió al Magnánimo a gobernar Parténope, conquistada un par de años antes de la muerte de Leonardo Bruni, emulando, y aun superando, a los señores de Italia, ya los Baglioni, en Perusa, ya los Malatesta, en Rímini, ya los Petrucci, en Siena, ya los Medici, en Florencia, ya los Gonzaga, en Urbino, ya los Este, en Ferrara, ya los Sforza, en Milán¹⁴, en cuyas cortes, a semejanza de Pisítrato, de Augusto, los ingenios, entre quienes siempre descollaron los poetas –el *Cancionero de Estúñiga*, en el caso de la Nápoles hispanizada, impide dudarlo–, banquetearon con los poderosos, deleitándolos o instruyéndolos; tuvieron sitio hasta la desaparición de los estamentos, cuando comenzaron a rodar por el suelo las cabezas de la monarquía, tras el estallido de la Revolución francesa.

Sobre el carácter, empresas militares, deleites cortesanos, instrucción en artes y ciencias, de Alfonso V, sólo Croce, a caballo entre los siglos XIX y XX, pudo agregar alguna noticia –en particular, según se advierte en el título de su conocido estudio publicado en los años veinte del siglo que pasó, sobre la presencia hispánica “nella vita italiana durante la Rinascenza”– a las que ya había dado prolijamente Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la literatura española*¹⁵, de 1865. A los descubrimientos del joven napolitano sobre la corte española de Alfonso o las relaciones literarias que en ésta se tenían, que se conocieron, antes de informar un libro¹⁶, ya en artículos de revistas sobre historia y literatura, ya en memorias

¹⁴ Cf. JACOB BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. de Jaime Ardal, pról. de Werner Kaegi, Porrúa, México, 2ª ed., 1999 (“Sepan cuantos...”, 441), pp. 8-30.

¹⁵ Uso siempre la ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1969, t. 6, §§ XIII, XIV; en adelante, *Historia*.

¹⁶ *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari, 2ª ed. riveduta, 1922; en adelante, *Spagna*.

leídas en sesión ante los miembros de la Academia Pontaniana, hay que sumar las notas bibliográficas relativas a estos trabajos, que Menéndez y Pelayo escribió para *La España Moderna* y la *Revista Crítica de Historia y Literatura*, entre 1894 y 1895¹⁷. Recuerdo estos trabajos, en particular los de Amador de los Ríos y Croce, porque ahí o se suscribe o se niega el discurso historiográfico que ha demediado la figura del hijo de doña Leonor. Entre los españoles, como entre los dominados, según se lee líneas abajo, no era menos legendaria la persona del Magnánimo, ya que en ella se reconocía al conquistador –cuya espada estaba destinada a demostrar, allende las fronteras, el coraje de las gentes de Hispania–, quien, disminuido por las delicias napolitanas, se olvidó, aun en contra del valeroso linaje de la Casa de Aragón, de los asuntos del suelo natal y los de la tierra nueva, abandonándose al estudio de artes y ciencias que sólo afeminaron el brazo con que hasta entonces había batallado por Belona. Entre los italianos, ya en los días del monarca (piénsese, entre otros, en el Panormita –*Dictis et factis Alphonsi regis Aragonum*–, a quien conoció en Milán, en 1435, después de la fatídica batalla de Ponza, o Eneas Silvio –*De Europae descriptione*), ya en el Setecientos, cuando se escribieron las primeras historias de la literatura italiana (como las de Girolamo Tiraboschi, que sumó quince prolijos volúmenes, y del peritísimo Ludovico Antonio Muratori, el casi insondable *Rerum italicarum scriptores*), se tenía a Alfonso V, con un gesto que recuerda la xenofobia de los atenienses, por una excepción entre los bárbaros que habían llegado hasta Nápoles con él, porque había abrazado, deslumbrado por la lumbré que los humanistas avivaban, la cultura de los sometidos, por cuyo conducto sólo pudo conocer, aunque

¹⁷ “Notas bibliográficas sobre la corte de Alfonso V en Nápoles, unos versos españoles a Lucrecia Borgia y la *Cuestión de Amor*”; “Estudios italianos sobre la historia de la lírica española en el Siglo de Oro”, en sus *Obras completas*, II: *Estudios de crítica histórica y literaria*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944, pp. 119-143, 145-148; en adelante, *Notas y Estudios*, respectivamente. Para conocer el título del trabajo de Croce que el español comenta, véase *ibid.*, pp. 119, nota; 145, nota.

tardíamente, los saberes de la Antigüedad, que difundió, señalaba Menéndez y Pelayo, “entre sus súbditos españoles, si no con gran resultado inmediato [...], a lo menos con loables y eficaces esfuerzos que preparan y anuncian las glorias de la centuria siguiente” (*Notas*, p. 120). Esta imagen se aparece a los humanistas italianos, sin duda, por el desprecio que sentían por sus rústicos conquistadores¹⁸. Diré más: en los testimonios de los italianos que estuvieron en la corte, para quienes Alfonso era patrono magnífico, discípulo ferviente –quizá por eso hayan exagerado en sus relaciones–, el monarca aragonés parece haber renunciado a las costumbres de España; adoptado la lengua del lugar; secularizado su pensamiento, al punto, por decirlo así, de “italianizarse”, por completo. A diferencia de Amador de los Ríos, que comparte la tesis sobre esta suerte de conversión al humanismo (aunque haya sido él –*Historia*, p. 370, nota 1–, quien, por primera vez, llamó la atención sobre los versos del Marqués de Santillana que acusan la mentira en la leyenda), durante la estancia napolitana, a Croce se debe haber reivindicado, ya lo apuntaba Menéndez y Pelayo¹⁹, el “carácter español” del Magnánimo:

¹⁸ “Los humanistas italianos”, observó sobre este asunto MEREGALLI, “continuaban teniendo en poca consideración la cultura de todos los demás pueblos de Europa; y, por otra parte, los más íntimos contactos entre Italia y España, que las relaciones diplomáticas y comerciales producían, parecían afirmar a los italianos en sus convicciones de superioridad. Lo demuestran las relaciones de los diplomáticos que visitaron la corte de Fernando el Católico en los últimos años de su reinado. Vincezo Querini, embajador de la República Véneta, escribía en 1506 que los españoles «tienen naturalmente ingenio, pero no lo usan ni en doctrina ni en estudio alguno»; y Francesco Guicciardini, en su memorable *Relazione di Spagna*, escrita en 1513, afirma que los españoles «son tenidos por hombres sutiles y astutos y sin embargo no valen para ningún arte mecánica o liberal»; que «no están inclinados a las letras, y no se encuentran, en la nobleza ni en los otros, noticia alguna, o muy pequeña y en pocos, de lengua latina» (art. cit., pp. 129 s.).

¹⁹ “Una de las cosas que debemos al señor Croce es la reivindicación del carácter español de Alfonso V, que nunca fué anulado en él por su carácter de príncipe del Renacimiento. La opinión vulgar, aun en España, de que Alfonso V se italianizó por completo entre las delicias de Nápoles, y no volvió a acordarse ni de su reino aragonés ni de su patria castellana, ha nacido de muchas y diferentes causas: de la soberbia pedantería de los humanistas italianos del séquito del rey, que en sus dedicatorias, panegíricos e historias retóricas, afectaban considerarle como gloriosa excepción dentro de un pueblo bárbaro; de la preocupación fuerista de los aragoneses que jamás miraron con buenos ojos a los príncipes conquistadores ni se entusiasmaron gran cosa con las empresas de Italia por mucha gloria que les diesen, sino que aun siguiendo como remolque el movimiento de expansión de los catalanes por el litoral mediterráneo, preferían siempre la vida modesta dentro de su propia casa regida por el imperio de la ley, y se enojaban, quizá con razón, de los grandes dispendios a que la política exterior de Alfonso V les obligaba, y del alejamiento en que vivía el reino, por más que gracias a esa política y ese alejamiento pesase

L'aspetto italiano e umanistico della figura di re Alfonso non deve far dimenticare l'altro di spagnuolo e barbaro. Anche nel suo entusiasmo per gli studî era alcunché di barbarico e di provinciale. *Váyte, váyte á estudiar!*, gridava ai giovinetti che gli venivano davanti o coi quali s'incontrava; e pendeva dalle labbra dei letterati della sua corte ai quali si affrettava a rendere ogni sorte di onori. Fece il giro del mondo l'aneddoto della mosca che gli stié a lungo posata sul naso, mentre rapito egli ascoltava l'oratore di Firenze, Giannozzo Manetti. Testé io ho pubblicato una sua letterina al cardinale d'Aquilea per alcune pitture e una statua che costui gli avea inviate, nella quale dice che, quando le ricevette, era allora allora tornato dalla caccia «*non avia comido*», pure «*deliberé antes satisfacer al deseo que al cuerpo e las vi sin otro intervalo*». E se, d'altro, taluni avvertirono in lui vestigi della superbia e gonfiezza proprie della sua gente, a noi giova piuttosto notare la sua forte religiosità spagnuola; egli, lettore assiduo della Bibbia, amatore degli studî teologici, sempre circondato da prelati e frati spagnuoli; egli che, quando incontrava per via il Sacramento, scendeva di cavallo e lo accompagnava fino alla casa dell'infermo; e il giovedì santo alla presenza della corte e degli ambasciatori lavava i piedi a dodici poveri. Insieme col Papa spagnuolo Callisto III fu fervido promotore della canonizzazione di Vincenzo Ferrer, li cui culto venne introdotto in Napoli, ove san Vincenzo diventò ed è restato santo assai popolare. Il Caracciolo osservava che, quando Alfonso fece l'entrata in Napoli, «*primus ex hispanorum regum familia ad nos moderandos*», era già uomo fatto: «*ætate iam grandiori, quadragesimum enim et sextum agebat annum*». Non imparò mai bene l'italiano, e si serviva d'ordinario della lingua spagnuola (del castigliano piuttosto che del catalano, come figliuolo di principe castigliano e allevato alla corte di Enrico III); spagnuoli erano il cerimoniale e le consuetudini della sua vita domestica; e nelle sue conversazioni ricordava sovente le cose di Spagna e a esse si riferiva nei paragoni (*Spagna*, pp. 34-36).

Me alargué en la cita, porque, aunque éste no es el sitio para recordar por extenso cuán honda fue la huella hispánica en la vida de los italianos durante el Renacimiento, cuyas costumbres cambiaron (cf. *Spagna*, pp. 44 ss.) por el contacto con las de los migrantes que seguían al

tanto el nombre de Aragón en la balanza de Europa; finalmente, de la mala voluntad que en todos tiempos y más en los presentes han solido manifestar los escritores catalanes contra los príncipes de la dinastía castellana, sin que todos los esplendores de su gloria, que para el caso se identifica y confunde con la de Cataluña, hayan defendido a Alfonso V de la animadversión que allí generalmente reina contra su padre, el Infante de Antequera” (*Notas*, pp. 121-122). Líneas después, el polígrafo termina de exponer: “Así ha llegado a acreditarse una leyenda, que no soporta el examen crítico. Alfonso V, uno de los más grandes hombres que ha producido España, nunca dejó de ser muy español en sus ideas, hábitos e inclinaciones. Cuando entró en Nápoles tenía cuarenta y seis años, y a esa edad ningún hombre se transforma ni olvida ni puede hacer olvidar su primitiva naturaleza. Así es que nunca llegó a hablar bien el italiano, y rara vez usaba otra lengua que la nativa. *La Maestá del Re parla spagnolo*, dice Vespasiano de Bisticci. Y este español no era el catalán, sino el castellano, con dejo aragonés [...]. Croce hace notar muchos rasgos eminentemente españoles de su carácter: su fe robusta, su fuerte religiosidad, que contrasta con el naciente escepticismo de los humanistas italianos; su amor a los estudios teológicos; su espíritu caballeresco; y hasta en los extremos de su pasión por la bella Lucrecia de Alagno quiere reconocer algo de la galantería española” (*loc. cit.*).

triunfador –aragoneses, catalanes, castellanos, en su mayoría–, como corridas de toros, peleas de perros, bailes de máscaras (o sea los “momos”) y otros muchos tipos (las “cascarde”, “palomelle”, “moresche”, “basse”, “alte”, según los nombres que tuvieron entre los napolitanos), la fascinación que el hijo de doña Leonor sintió por la cultura de los ingenios itálicos ha hecho olvidar que, aun antes de su entrada en Nápoles, un talante humanista lo movió a enseñorearse de los saberes de la Antigüedad:

Éste desd’el tiempo de su püerçia
 amó las virtudes e amaron a él;
 vençió la pereza con esta cobdiçia
 e vio los preçeptos del Dios Hemanuel.
 Sintió las visiones de Ezechiel
 con toda la ley de sacra doctrina;
 pues, ¿quién sopó tanto de lengua latina?,
 ca dubdo si Maro eguala con él.

Las sílabas cuenta e guarda el açento
 producto e correpto; pues en geumetría
 Euclides non hovo tan grand sentimiento,
 nin fizo Athalante en astrología.
 Oyó los secretos de philosophía
 e los fuertes passos de naturaleza;
 obtuvo el intento de la su pureza
 e profundamente vio la poesía.

Las sonantes cuerdas de aquel Anfión
 que fueron de Tebas muralla e arreo,
 jamás non hovieron tanta perfección
 commo los sus cursos melifluos, yo creo.
 Pues de los mas sabios alguno non leo
 nin jamás he visto que assí los entienda;
 de su grand loquella resçiben emienda
 los que se coronan del árbol laureo.

Éste, desseoso de la duradera
 o perpetua fama, non dubdó elegir
 al alto exerçio de vida guerrera,
 que a los militantes aun faze bivir;
 éste la su espada ha fecho sentir
 al grand Africano con tanta virtud
 que los pies equinos le fueron salud,
 dexando los litos, fuyendo el morir.

¿Por qué me detengo agora en hablar,
 e dexo mill otras victorias primeras?

Ca éste, forçando las ondas del mar,
 obtuvo de Ytalia muy grandes riberas;
 éste manifiestas puso sus vanderas
 por todos los muros de los marsellanos;
 éste fue cometa de napolitanos
 e sobró sus artes e cautas maneras.

Empero, por estos versos de la *Comedieta de Ponça*²⁰ no es dable admitir, como se hizo hasta los albores del siglo pasado, que Alfonso V hubiera traducido a su lengua materna las *Epístolas* de Séneca, según se atribuye en la dedicatoria de *Il paragone della lingua toscana et castigliana*, de Giovanni Mario Alessandrini d'Urbino²¹, impreso en Nápoles, en 1560, o compuesto versos en latín, que desaparecieron, si los hubo (cf. *Historia*, p. 393, nota 3). El testimonio de don Íñigo López de Mendoza desmiente, más bien, que el monarca, por una parte, fuera un bárbaro por los cuatro costados y, por otra, que a su llegada a Italia se hubiera convertido al humanismo. Lo cierto es, según extrajo de este pasaje Menéndez y Pelayo²², que

²⁰ Cito por la ed. crítica Maxim P. A. Kerkhof, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, vv. 201-240, pp. 116-123.

²¹ En uno de los testimonios que se conserva de la obra en la Bayerische Staatsbibliothek, München, bajo la signatura L. lat. f. 301, se lee: “il Re Alfonso Primo il quale [...] à tanti suoi fulgentissimi lumi di virtù diede per compagno [...] lo studio delle lingue come ben si dimostra [...] per l’Espistole di Seneca ch’egli di latino in lingua Spagnola fidelmente tradusse” (M. GIO. MARIO ALESSANDRINI D’VRBINO, *Il paragone della lingua toscana et castigliana*, Mattia Cancer, Napoli, 1560; en línea, *Googlebooks*, <http://books.google.com.mx>, consultado el 14 de marzo de 2014, y en la pág. de la misma Bayerische Staatsbibliothek, <http://www.bsb-muenchen.de/index.php>, consultado el 14 de marzo de 2014). A propósito, AMADOR DE LOS RÍOS anotó que “entre los testimonios son notables las palabras del príncipe de Viana, su sobrino, consignadas en la dedicatoria de su traducción de las *Éticas de Aristóteles* que al mismo rey dirige. Don Carlos declara que había hecho aquella versión, «tomando por enxenplo, dice, el exercicio de vuestro real ingenio de las Epístolas de Séneca»” (*Historia*, p. 394, nota 3); la atribución, sin embargo, carece de fundamento, según advirtió CROCE (*Spagna*, p. 34, nota 3), tras la estela de FARINELLI (*Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LXXI, p. 257).

²² “Habrá la hipérbole que se quiera, pero tales cosas no pudieron escribirse de quien ya en aquella fecha no hubiese dado pruebas relevantes de su amor a la cultura clásica, en aquel grado ciertamente pequeño en que a principios del siglo XV podía adquirirse en Castilla y Aragón; suficiente, sin embargo, para preparar su espíritu a aquella especie de embriaguez generosa, de magnánimo entusiasmo por la luz de la antigüedad, que se apoderó de él en Italia, y que allí le encadenó para el resto de sus días, convirtiéndose en cautivo voluntario de los mismos de quienes había triunfado. Entonces empieza el segundo Alfonso V, el Alfonso de los humanistas, que es complemento y desarrollo, no negación ni contradicción, del primero: el que entra en Nápoles con la pompa de un triunfo romano, el que con aquella misma furia de conquista, con aquel irresistible ímpetu bélico con que había expugnado la opulenta Marsella y la deleitable Parténope, se lanza encarnizadamente sobre los libros de los clásicos, y sirve por su propia mano el vino a los gramáticos, y los arma caballeros, y los corona de laurel, y

nunca hubo contradicción entre el Alfonso que no había salido aún de España y el que verá transcurrir sus días en la Parténope que conquistó, porque los actos de éste dieron forma a los ideales que inflamaban el pecho de aquél.

El *ethos* que movió tanto a los ingenios de la época, cuanto a sus protectores, a hacerse con los saberes de griegos y romanos, hizo de la corte aragonesa “perpétuo gimnasio de ciencia, artes y letras”, según Amador de los Ríos (*Historia*, p. 383), al punto de rivalizar con las de Roma y Florencia, adonde habían migrado, por la dilección o de Nicolao V o de Cosme de’ Medici, los individuos más destacados de la Italia del Cuatrocientos. Innúmeros fueron los humanistas que trajo a Nápoles la corte aragonesa, según el cómputo de Antonio Beccadelli, conocido como el Panormita, quien, tras haber sido perseguido por los epigramas de su *Hermaphroditus* –lúbricos, para unos; licenciosos, para otros–, donde imitaba a los poetas de BÍbilis y Verona, fue acogido por el Magnánimo, para su fortuna y la del humanismo en Italia e incluso España, porque había de fundar, a poco de haberse convertido en consejero de su nuevo señor, la Academia Antoniana, cuyo nombre cambiará al de Pontaniana, en honor de su estudiante más dilecto, Giovanni Pontano, donde, es fama, Garcilaso conocerá, en la centuria que vendrá, las “artes y cautas maneras” entre los maestros italianos, a las cuales aludía el marqués de Santillana con su verso. El Magnánimo, en su corte, escanció vino para Lorenzo Valla, Bartolomeo Fazio, el Trapezunzio (Giorgio di Trebisonda), Leonardo Aretino, Poggio Bracciolini, Enea Silvio Piccolomini, Francesco Filelfo, entre otros perínclitos varones del humanismo italiano (cf. *Historia*, pp. 384 ss.).

los colma de dinero y de honores [...]. El Alfonso V que,preciado de orador, exhorta a los príncipes de Italia a la cruzada contra los turcos o expone sus agravios contra los florentinos, en períodos de retórica clásica [...]; y el más antiguo coleccionista de medallas después del Petrarca” (*Notas*, pp. 123-124).

En Nápoles, Alfonso V continuó sus estudios de filosofía moral y teología, ejercitándose en la lectura de las Escrituras Sagradas, que, según se decía, llegó a saber de memoria; participaba con denuedo de las disputas teológicas de su tiempo, armado del arte retórico que aprendió en la lengua de poetas e historiadores romanos, mostrando cuán ingenioso podía ser, cuando argumentaba o replicaba a sus doctos interlocutores, quienes, inferiores en la disputa, aceptaban la autoridad de la doctrina del Magnánimo, que deseaba ser “tratado como el último de los dialécticos” (*Historia*, p. 387). No obstante, mayor fue su reputación como filósofo, al punto que en esta ciencia, según cuenta Enea Silvio, “ninguna cosa le fué desconocida” (*ibid.*, nota 4). Un gusto mayor encontraba en probar el ingenio de los insignes varones que se arremolinaban a su alrededor, pero, cuando la ocasión se presentaba, prefería retar el de los embajadores que llegaban hasta la corte de Nápoles, como en aquella ocasión en que se presentaron los heraldos de Florencia, para solicitar la benevolencia del rey de Aragón, entre los que se encontraba el ilustre Giannozzo Manetti, quien pasará al servicio napolitano, de cuyos elocuentes labios, al pronunciar su discurso, el aragonés pendía, perdido el imperio de sus miembros, según recuerda en *Vita Jannottii Manetti* Naldo Naldi –dato que Muratori conservó en *Rerum italicarum scriptores* (*ibid.*, p. 388, nota 1)–, compañero en la representación florentina del discípulo del Aretino²³. De su

²³ “Recibiólos el rey con singular magnificencia”, apuntaba AMADOR DE LOS RÍOS, “y tan prendado quedó de la elocuencia de Manetti desde sus primeras palabras, tan profunda fué la atención con que oyó su discurso, que no levantó la mano para espantar una mosca, que le había clavado en la nariz su aguijón impertinente”. Líneas abajo, concluye la anécdota: “Pocos días después instábase el rey á entrar en lid de improviso con los eruditos de su corte sobre todo linaje de materias filosóficas; y tan airoso salió de la contienda el embajador florentino, que desde aquel momento lo contó entre sus más caros familiares, llegando á asignarle el honorario anual de novecientos escudos de oro, y declarándole que si sólo poseyera un pan, lo partiría con él de buen grado, con tal que permaneciera en el alcázar regio” (*Historia*, p. 388). BURCKHARDT, sin embargo, no comparte el entusiasmo de estas líneas: “Tenía el vicio de la prodigalidad, que naturalmente traía consigo sus inevitables consecuencias. Se crearon omnipotentes funcionarios de moral corrompida, y luego el monarca, en trance de bancarrota, los despojó de sus rapiñas: se predicó una cruzada como pretexto para esquilmar al clero; con ocasión de un terremoto en los Abruzos, los supervivientes hubieron de comprometerse a pagar la contribución de los que

afición a ciencias y artes se conserva el testimonio, acaso desmedido, en el Panormita y Enea Silvio, que recuerdan cuán hábil en la gramática latina era el Magnánimo, la lectura que diariamente hacía de los *Commentarii de bello Gallico* de César, la ocasión en que calló a los músicos de corte, cuyas notas no podían rivalizar con las armonías que le prodigaba recorrer la historia que Livio escribió sobre Roma desde la fundación de la ciudad, o aquella en que, presa de la enfermedad en Capua, sólo el volumen de Quinto Curcio pudo hacer, agotados los fármacos, estupefactos los médicos, que recobrarla la salud.

Era afán del Magnánimo emular la vida de las academias que en Italia había, reuniendo, para ello, tanto a eruditos españoles e italianos, o en su biblioteca, donde pasaba las más veces, o en su cámara, cuanto a jóvenes estudiosos sin importarle su fortuna o su estado social, entre los cuales, por la munificencia del rey aragonés, descollará el Pontano, “el máspreciado ornamento”, según escribió acertadamente Amador de los Ríos, “de la corte de Fernando I” (*ibid.*, p. 389, nota 3). De ese afán la biblioteca de Alfonso V también era testimonio; en ella, según se deduce de un documento fechado el 31 de mayo de 1453 que se conserva en el archivo de Aragón (cf. *ibid.*, p. 391, nota 2), hubo volúmenes de Estacio, Valerio Flaco, Horacio, Claudiano, Lucrecio, Silio Itálico, Propercio, Tibulo, Catulo, Marcial y, en mayor número, Ovidio. Cuando no pudo comprarlos, traídos al parecer desde Venecia las más veces, según se desprende también de ese documento, el aragonés se hizo con preciados volúmenes por sus campañas militares, en las que “imponía á sus soldados, al prevenir el asalto de una ciudad, la obligación sagrada de respetar todo libro, no escaseándoles en cambio

habían perecido en la catástrofe”. Pese a estas circunstancias, “era Alfonso el más espléndido anfitrión de su tiempo para huéspedes de calidad. Se complacía en la dádiva, a quienquiera que fuese, aunque se tratara de enemigos. Y si era cosa de recompensar trabajos literarios, ya no había medida para él: a Poggio [*sic*] le pagó por la traducción latina de la *Ciropedia*, de Jenofonte, quinientas monedas de oro” (*op. cit.*, pp. 19-20).

distinciones y recompensas; y tanto era el prestigio de sus palabras y anhelo de agradarle, que los soldados á quienes cabía en suerte la de encontrar algún manuscrito, guardábanlo cuidadosamente, presentándolo al rey, persuadidos de que habían logrado la parte más preciosa de los despojos enemigos”, según escribió Amador de los Ríos con el Panormita en mano (*ibid.*, pp. 391 s.). Es de suponer que Cosme de’ Medici no ignoraba la pasión de Alfonso por las letras griegas y romanas, cuando, para apaciguar al rey por los devaneos de la política florentina, le envió un códice de Tito Livio con sus heraldos, que lo encontraron de camino a la República, en contra de la cual, antes de celebrar la paz por el obsequio, había decidido blandir la espada²⁴.

Aunque Alfonso V, sobre cualquier otro señor de la España de su tiempo, cultivó el humanismo, ya en su patria, ya entre los italianos, la conquista de Parténope obedecía a las ambiciones políticas de la casa de Aragón más allá de sus fronteras. El vínculo, nunca antes tan estrecho, que se estableció por entonces entre italianos y españoles no es sino consecuencia de esta circunstancia, más afortunada para España que para Italia, porque los conquistadores conocieron una civilización menos cerril, más refinada, de la cual, ganada la campaña, cumplida la expansión, se enseñorearon.

A la conquista aragonesa ha de sumarse la ascensión de Calixto III a la silla de Pedro, quien trajo consigo no pocos españoles hasta Roma, en particular catalanes y valencianos, a los que hizo obispos y prelados las más veces. Es lícito suponer, como hizo Menéndez y Pelayo, que el Magnánimo pudo haber ambicionado “reunir la Italia bajo su cetro, o al menos

²⁴ Al describir la casa del duque de Urbino, Federico, Castiglione se detiene en la biblioteca del señor, que comparte con Alfonso V la misma afición a los volúmenes de la Antigüedad: “Con mucha costa y diligencia juntó un gran número de muy singulares y nuevos libros griegos, latinos y hebraicos, y guarnecióslos todos de oro y de plata, considerando que ésta era la mayor escelencia de todo su palacio” (*El Cortesano*, trad. de Juan Boscán, presentación y notas de Sergio Fernández, UNAM, México, 1997 [Nuestro clásicos, 78], p. 30).

bajo su hegemonía, y emprender una nueva cruzada contra los turcos” (*Notas*, p. 131), ya que, salvo la República florentina, ni Milán, donde, por lo demás, se detestaba a los franceses, ni Génova podían rivalizar con la milicia hispánica. Empero, la muerte de Alfonso V en 1458, primero, y la del Papa Calixto meses más tarde quebraron la égida española: se dispersaron las colonias que en Nápoles y Roma se habían formado; los que habían llegado hasta la Península, siguiendo o al Rey o al Papa, emprendieron el camino de regreso. Con todo, en Italia había quedado la huella de los españoles y no obstante la reacción que sobrevino a la muerte del Papa de los Borja, España tomó posesión del Vaticano nuevamente, donde Alejandro VI continuó en política la obra de su tío. Los años que siguieron a la muerte de Alfonso V, no poco convulsos por las guerras en Castilla y Aragón, la escisión del Reino de Nápoles, el descubrimiento de América, la pacificación y unificación de España bajo los Reyes Católicos, la expulsión de musulmanes y judíos, el ascenso político y la coronación imperial de Carlos V, la doctrina de Lutero, la lucha contra Francia, el saco de Roma, fueron un período “de oscurecimiento en las relaciones entre la Península Ibérica e Italia”, según ha escrito Meregalli²⁵. Aunque eclipsadas por intereses a que urgían los tiempos, las relaciones que las penínsulas sostuvieron en la segunda mitad del siglo XV y a lo largo del Quinientos permitieron que, en el reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, llegaran hasta España los ingenios italianos, vueltos preceptores o cronistas, como Angleria, Sículo o los Geraldino, y que viajaran hasta Italia, en el de Carlos V —que tuvo como consejero, a más de Chièvres y Mota, al piomontés Mercurino Gattinara²⁶—, los poetas más destacados de la

²⁵ Art. cit., p. 129.

²⁶ Según el testimonio que conservaron las memorias del italiano, el hijo del Hermoso debía a Gattinara el proyecto imperial. Aunque “era el más trabajador de todos los funcionarios de la corte y su opinión era siempre de gran peso”, observa RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, deben rechazarse las noticias del piomontés, según las cuales “todo éxito, según él, se obtiene por consejo suyo (*Mercurinio consilio*); todo fracaso sobreviene por despreciar su

primera mitad del siglo XVI, en condición de milites o embajadores imperiales. O al norte, en el Milanesado –paso septentrional, epicentro de la disputa franco-española–, y en la Serenísima, o al sur, en el Reino de Nápoles, Garcilaso, Hernando de Acuña, Jerónimo de Urrea, Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, aprendieron a componer, a escandir, los metros y las formas que los italianos habían ideado o cultivado de forma distinta, desde el siglo XIII, de la lírica provenzal: el endecasílabo y el heptasílabo; el soneto, la canción, el madrigal, la sextina, la octava, el capítulo. Sin los anhelos imperiales de Carlos V, no es exagerado decirlo, ni Boscán habría conocido a Navagero o traducido a Castiglione, ni el toledano se habría hecho con un par de volúmenes del *Cortegiano* o departido en la Pontaniana, donde su poesía, es tradición, maduró a la luz del humanismo napolitano.

En un magnífico librito, publicado hace poco, que debería circular entre aquellos que comienzan a estudiar los avatares de la poesía española renacentista, Rivers²⁷ ha explicado cuánto debe España a la amistad que hermanó a Boscán y Garcilaso, semejante en influjo y trascendencia a la de Petrarca y Boccaccio, aunque entre estos dos mediaba, es sabido, el magisterio del primero sobre el segundo. Animado por la observación que Richard Helgerson²⁸ hizo sobre un hecho que suele ignorarse –que el Renacimiento “vernáculo” de Italia llegó a los tres grandes países de Europa (España, Francia, Inglaterra) por intermediación de tres parejas de amigos: Boscán y Garcilaso, Ronsard y Bellay, Sidney y Spencer–, el editor del

consejo”, porque, a más de saber que el Austria tenía decidido el viaje a Bolonia, para consumir el acto de coronación imperial, un mes antes de la conversación sobre el particular entre éste y su consejero, quien cuenta haber persuadido a su señor de emprender esta tarea, “la idea imperial no se inventa por Carlos ni por su canciller; es una noción viejísima, que ellos sólo captan y adaptan a las circunstancias” (*Idea imperial de Carlos V. La Condesa traidora. El Romanz del Infant García. Adefonsus Imperator Toletanus*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires-México, 1941, pp. 11 ss.)

²⁷ *Boscán y Garcilaso: su amistad y el Renacimiento en España*, Sibilina-Fundación BBVA, Sevilla, 2010.

²⁸ *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and New Poetry of Sixteenth-Century Europe*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2007, *apud ibid.*, p. 11.

toledano ha recorrido los pasos que llevaron a estos dos amigos hasta la renovación que el siglo XVI vio en la prosa, por el arte con que Boscán tradujo el *Cortesano*, y la poesía. La que siguió la obra de Castiglione hasta imprimirse en español en 1534, y aun después –la década que tomó la escritura de los cuatro diálogos que informan la obra, la impresión aldina en la Venecia de 1527, los setenta ejemplares que el italiano, desde España, pidió le enviara su madre, para regalarlos en la corte imperial; la adquisición de Garcilaso, la traducción de Boscán, los prólogos que éstos escribieron para acompañar la versión española, “primeros manifiestos del Renacimiento vernáculo en España, declaraciones de la importancia de la obra para la nueva cultura europea”²⁹; las reimpressiones que aparecieron en España y Amberes a lo largo del siglo, la inclusión en el índice de libros prohibidos por la Inquisición–, era la ruta que la primacía de la cultura italiana había trazado en el Imperio español.

He recordado, aunque sumarísimamente, el caso de la transmisión textual de los diálogos de Castiglione, porque evidencia un vínculo al que no había aludido hasta ahora: el comercio de libros. La migración ya de España a Italia³⁰, ya de ésta a aquélla, hizo que hasta los centros editoriales españoles –Barcelona, Valencia, Zaragoza, Sevilla– llegaran no pocos impresores italianos –aunque también llegaron alemanes–, que buscaron satisfacer, como Nicolás de Piamonte, Juan Gentil, Juan Tomás Favario de Lumelo, Dominico de Robertis, Guillermo de Millis, Vicente de Millis, Andrea Percioni, la demanda de obras italianas, que, tras la estela del Humanismo, se habían vuelto imprescindibles. Cuando los avecindados en España no pudieron cumplir este propósito, la clientela recurría a los impresores de Venecia,

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ Recuérdese, entre otros españoles que residieron en la Italia del siglo XVI, a Vasco Díaz Tanco de Freneal, Diego Guillén, Gonzalo Fernández de Oviedo, Hernán Pérez de Oliva, Francisco Delicado, Juan Montes de Oca, Gaspar del Río, Fernando Colón, Gabriel Alonso de Herrera, Juan del Encina, Torres de Naharro, Mateo Alemán, Juan de Valdés.

entre quienes se estampaban, con especial cuidado, textos clásicos, matemáticos, médicos, patrísticos, de factura excepcional³¹. En la Serenísima, se traducían numerosas obras españolas al italiano e italianas al español, a más de imprimirse en lengua original³². Se sabe, por ejemplo, que Cristóbal de Salazar, secretario de Diego Guzmán de Silva –representante en Venecia desde 1567–, envió hasta España, en 1579, cuatrocientos libros y pergaminos griegos y latinos, cuyo destino, se ha supuesto, pudo haber sido la Biblioteca de El Escorial. Al lado de los Giolito, en particular de Gabriele, Alfonso de Ulloa, quien llegó a Venecia en tiempos de Diego Hurtado de Mendoza (1539-1549) –más tarde, paje y escribiente, en los de Juan Hurtado, sobrino de éste–, luego de haber sido soldado mercenario de los Gonzaga, fue el bibliópola de la época, hasta que la fiebre, hecho prisionero por causas aún desconocidas, lo consumió en 1570; con su empresa editorial, en fin, sólo puede compararse la de Stefano da Sabbio, que había estampado, según se lee en la *Celestina* de 1534, todas las obras españolas que circulaban en cuarto. Prescindo de otros particulares sobre la circulación de libros entre

³¹ Vid. MATTEO LEFÈVRE, *Una poesia per l'Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Vecchiarelli, Roma, 2006, pp. 203 ss.; ANNA BOGNOLO, “El libro español en Venecia en el siglo XVI”, pp. 243-258; DANIELA CAPRA, “Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del siglo XVI”, pp. 268-278; MARÍA LUISA CERRÓN PUGA, “Los libros del Duque: textos españoles en el Fondo Urbinate de la Alessandria”, pp. 290-300; ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA, “Producción impresa hispánica en el Reino de Nápoles (1503-1707)”, pp. 338-346, en PATRIZIA BOTTA (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Bagatto Libri, Roma, 2012 (Officina Ispanica, I).

³² Junto al poeta del *Aminta*, Ariosto fue el autor más traducido en el Quinientos; bastaría, si se dudara de esto, consultar los trabajos de MAXIME CHEVALIER (*L'Arioste en Espagne [1530-1650]. Recherches sur l'influence du “Roland furieux”*, Université, Bordeaux, 1966; *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1968 [Biblioteca de Erudición y Crítica, X]), que el tiempo ha vuelto imprescindibles, a más de uno espléndido de MARGHERITA MORREALE (“Appunti per uno studio delle traduzioni spagnole dell'*Orlando furioso* nel Cinquecento”, en *Le prime traduzioni dell'Ariosto. Atti del V Convegno sui problemi della traduzione letteraria* [Monselice, 27 giugno 1976], Antenore, Padova, 1977, pp. 33-72), donde, en apéndice, se da noticia detalladamente de las diecisiete traducciones que se estamparon del *Furioso* a lo largo del siglo, desde 1549 hasta 1585, ya en verso, ya en prosa, entre las que descolló, por su difusión, la veneciana de Giolito, en la versión de Urrea, al cuidado de Ulloa (1553).

Italia y España, ya que Othón Arróniz ha escrito páginas valiosas sobre el asunto, particularmente sobre este impresor³³.

Establecidos los vínculos entre las penínsulas de esta manera –políticos, primero; culturales, después–, españoles e italianos tuvieron la intención de entenderse –y, al parecer, lo hacían–, pese a hablar lenguas distintas; los segundos, sin embargo, estaban obligados por las circunstancias, según puede afirmarse, a la luz de Croce (*Spagna*, pp. 151-174), por las maneras que se observaban en la corte aragonesa, donde sólo se hablaba, y aun se componía poesía –la que se conserva en el *Cancionero de Stúñiga* (vid. *Historia*, pp. 421 ss.)–, en la lengua del Magnánimo (supongo que no es necesario recordar, en el siglo XVI, las veces en que Giovanni della Casa, en su *Galateo*, lamentaba la difusión de las lenguas extranjeras en Italia, particularmente la española, a más de las saetas que lanzaron, entre otros, Pigna, Cintio, Speroni, en contra de las novelas de caballería, aunque el Doncel del Mar tuvo a los Tasso y Alamanni entre sus partidarios). La poesía del Dilecto de las Musas, es decir el Chariteo, escrita en italiano, aunque tuvo por lengua la de Barcelona, donde nació, prueba que, aunque estuvo al servicio del monarca aragonés, tenía por vulgar su lengua, al punto de no versificar en ella, acaso seducido por los humanistas que conoció en Nápoles, cuya poesía se

³³ *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 13 ss. Alfonso de Ulloa imprimió trece obras en lengua española (entre éstas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1553; *Cárcel de Amor*, 1553; las obras de Boscán y Garcilaso, 1553;), cuatro traducciones del italiano al español, veinticuatro traducciones del español al italiano (entre éstas, obras de Antonio de Guevara, Pero Mexía, Vasco Díaz Tanco de Frenegal –*Historia de los Turcos*), dos traducciones del portugués al italiano (*El Asia*, de Juan de Barros; *Historia de las Indias Orientales*, de Fernando López de Castañeda); “fue el editor”, anota OTHÓN ARRÓNIZ, “de Ariosto, del que publicó en 1553 su *Orlando Furioso* en la traducción de Urrea (Venecia, Giolito de Ferraris); en 1567, dio a las prensas venecianas los sonetos, canciones, madrigales y sextinas de Francesco Petrarca (Venecia, Niccolò Bevilacqua [1567]) y los *Dialoghi*, de Massimo Troiano, en 1569 (Venecia, Bolognino Zaltieri). Fue traductor de Ludovico Dolce y publicó en 1566 su *Exposición de todos los lugares dificultosos*, en León, en casa de Mathias Bonhomme; lo fue de Paulo Jovio (*Diálogo de las Empresas militares y amorosas*, Venecia, Giolito, 1558), de Nicolás Liburnio (*Sentencias y dichos diversos...*, Venecia, Giolito, 1553) y de Muzio Iustinopolitano (*El Duelo*, Venecia, Giolito, 1552)” (*ibid.*, pp. 22 s.). Vid., para la bibliografía sobre Ulloa, A. BOGNOLO, art. cit., p. 249, nota 31.

había ennoblecido por imitar la de los romanos. Con todo, Benito Gareth, insigne petrarquista del Cuatrocientos, al lado de Antonio Tebaldeo y Serafino dell’Aquila, cuyos poemas suelen pasar por hiperbólicos³⁴, es una excepción a la regla de la Italia hispanizada. Su elección evidenciaba que aún estaban lejos los días en que Nebrija, tras la estela de Bembo, propugnaría por la dignidad de la lengua vulgar; esa lucha, sin modelos que materializaran las ideas renacentistas sobre la lengua madre, no podía librarse; modelos que el Chariteo nunca conoció.

Hay testimonios, no pocos a decir verdad, del interés que los españoles tuvieron por la lengua y la poesía de los italianos: en el siglo XV, la traducción de la *Commedia* que se atribuye a Villena, los versos en italiano que el marqués de Santillana compuso para la *Comedieta*, en los cuales, habiendo descendido del cielo, habla Boccaccio para consolar a la reina doña Leonor y a las Infantas en ocasión de la batalla naval de Ponza, cerca de Nápoles – donde, en vida, el florentino había pasado su juventud–, en la cual, como se sabe, los venecianos vencen y aprisionan al Magnánimo, junto con sus hermanos, don Juan, rey de Navarra, y don Enrique, maestre de Santiago; en el XVI, los sonetos que Aldana compuso en italiano, los poemas que intercambiaron –en italiano uno, otro en español– Antonio Veneziano y Cervantes, tras haber estado juntos en el cautiverio de Argel³⁵, las imitaciones y traducciones que hicieron los ingenios españoles de sonetistas italianos –de los que Alatorre

³⁴ Cf. ANNE J. CRUZ, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1988, p. 12.

³⁵ Cf. MARIAPIA LAMBERTI, “La correspondencia poética Antonio Veneziano-Cervantes. Textos y contextos”, en PATRIZIA BOTTA (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: MARÍA LUISA CERRÓN PUGA (ed.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Bagatto Libri, 2012 (Officina Ispanica, I), pp. 203-211.

reunió no pocos, siguiendo a Fucilla de cerca, en sus *Fiori di sonetti*³⁶–, los poemas italianos – hoy perdidos– que Francisco de Terrazas pudo haber escrito. Desde los albores del Imperio de Carlos V, ya en una, ya en otra margen del Atlántico, como ha escrito Henríquez Ureña en su *Historia de la Cultura en la América Hispánica*, “junto al latín, que era el punto de partida de la enseñanza en las escuelas de las ciudades, se leía el italiano, que era adorno común en el siglo XVI para toda persona culta de habla española o portuguesa”³⁷, dato sin desperdicio, ya que permite sospechar que no se lo estudiaba, porque, tal vez, la cercanía entre los pueblos, el español y el italiano, era suficiente para, se diría, “darse a entender”. Dudo, a decir verdad, que Gutierre de Cetina, quien vino a Nueva España y pudo haber iniciado a Terrazas en las maneras de la poesía italiana, hubiera aprendido italiano antes de viajar a Italia, donde, por lo demás, entabló amistad con Luigi Tansillo y Bernardo Tasso, durante su estancia en el Ducado de Milán.

Si el italiano, en el siglo XVI, “estaba a la moda” en el mundo hispánico, es de preguntar a qué se enfrentaban los italianos, al convivir con sus conquistadores, cuya lengua, según sentencia de Elio Antonio, era compañera del Imperio. En el *Diálogo de la lengua*, sostiene Valdés, por boca de Murcio, que “ya en Italia assí entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galantería saber hablar castellano”³⁸. De ser cierto, los papeles se habrían invertido: España, que antes imitaba a Italia, por su devoción al mundo clásico, se había convertido, con su ascenso político, en *caput mundi* (en poesía, sin embargo, Italia no dejará de enseñar el camino a España, sino hasta los albores del siglo XVII, cuando,

³⁶ *Fiori di sonetti/Flores de sonetos*, ed. de Antonio Alatorre, El Colegio de México-Aldus, México, 2ª ed., 2009.

³⁷ FCE, México, 1947 (Tierra firme, 28), p. 45.

³⁸ Cito por la ed. crítica de Cristina Barbaloni, D'Anna, Firenze, 1967, p. 5.

menciono sólo un ejemplo, Marino imite, sin desperdicio, con denuedo, a Góngora, a más de a Lope –cuyo soneto “Ir y quedarse, y con quedar partirse” reelabora el italiano en “Gir, e restarsi, e del restar partire”– y tal vez a Villamediana³⁹, invirtiendo por completo el sentido que la *imitatio* literaria había seguido por más de un siglo). No es improbable que los italianos hayan tenido que aprender español, como permite sospecharlo el didactismo de la obra de Valdés, escrita en 1535⁴⁰. Lo cierto es, sin embargo, que, para entonces, Carlos V había adoptado el castellano –que comenzará a llamarse “español”– como lengua del Imperio, pese a que, más tarde, la proclamación no se cumpliera, a causa de la separación de las coronas y las cancillerías de España y de Alemania. Aunque la lectura de *Il Cortigiano* podría contradecirlas, Lapesa parece haber considerado estas circunstancias, cuando escribió en su *Historia de la lengua española*: “En Italia, la influencia hispánica, irradiada desde Nápoles y Milán, tuvo extraordinaria intensidad. El valor caballeresco, la sutileza de ingenio, la agilidad de trato y la majestuosa gravedad de los españoles encarnaban el arquetipo social del

³⁹ Cf. JOSEPH FUCILLA, “Un tema clásico en Lope de Vega y G. B. Marino”; “Giovan Battista Marino y el Conde Villamediana”, en su libro *Relaciones hispanoitalianas*, CSIC, Madrid, 1953, pp. 131-134; 154-162.

⁴⁰ A propósito, observaba Lope Blanch: “El celo reformista de Valdés, sus propósitos ideológicos, relegan a término muy secundario la intención artística –literaria– que pudiera haber en sus escritos. A Valdés sólo le interesa que sus seguidores entiendan bien lo que les quiere decir. Esta finalidad práctica –y el hecho particular de dirigirse a lectores de habla italiana, aunque escribiendo siempre en castellano– determina las características de su estilo: para que su doctrina sea bien entendida y bien interpretada, rehúye todo recurso literario que puede parecer rebuscado, y procura expresarse siempre con absoluta claridad y precisión” (“Introducción”, a JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, ed., introd. y notas de..., Castalia, Madrid, 3ª ed., 1984, pp. 9-10). Aunque el *Diálogo* haya sido la respuesta a las preguntas de sus alumnos sobre lengua española, para cuyo estudio no se disponía, en italiano, de ninguna gramática –las *Osservazioni della lingua castigliana*, de Giovanni de Miranda, por ejemplo, se estamparán hasta 1566, en Venecia–, el amigo de Vittoria Colonna parece no haber abrevado en la corriente humanista que dignificaba las lenguas vulgares: “me parece cosa fuera de propósito que queráis vosotros agora que perdamos nuestro tiempo hablando de una cosa tan baxa y plebeya como es punticos y primorricos de la lengua vulgar” (ed. cit., p. 6); duda incluso del propósito de la obra de Pietro Bembo, según ha escuchado decir a muchos que fue inútil. La intención, en efecto, era otra: adoctrinar; para esto, si la lengua era un obstáculo entre los cristianos de lengua italiana, sometidos política e ideológicamente a la empresa imperial de Carlos V, era necesario aclararla en sus partes esenciales, aunque el hermano de Alfonso no fuera sino “curioso della” (*ibid.*, p. 5), como confiesa a sus interlocutores.

Renacimiento, la perfecta cortesanía. Ceremonias y fiestas españolas arraigaban en las fastuosas cortes italianas”⁴¹.

Un hecho, de todo esto, es innegable: en la primera mitad del siglo XVI, el ascenso político del castellano al estatuto de lengua imperial, coincide con el descenso de la poesía catalana, por cuya intermediación los poetas del siglo pasado habían conocido los tópicos de la antigua lírica provenzal, particularmente por Ausiàs March⁴². El español, a diferencia de ésta, hacía poco que era literario, aún menos, en contraste con el florentino, cuyos modelos literarios, discutidos, ya se habían establecido. “El español”, recuerda Lapesa, “recién salido entonces de su evolución medieval, más trabajosa que la del italiano, carecía de textos que satisficiesen las apetencias de perfección formal”⁴³. Si se olvida el carácter popular que el castellano tuvo desde sus orígenes, difícil sería entender este proceso⁴⁴. Se explica, en consecuencia, que Valdés hubiera lamentado que las “autoridades” escasearan en español, en contraste con las que Italia tenía⁴⁵. Era necesario enriquecerlo, ilustrarlo, como habían hecho

⁴¹ *Historia de la lengua española*, pról. de Ramón Menéndez Pidal, Escelicer, Madrid, 4ª ed. corregida y aumentada, 1954, p. 197.

⁴² Vid. RAFAEL LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 41 ss., a más de MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ, “Ausiàs March, *Sobresdolor m’a tolt l’imaginar (Cant de Amor, XXVII: Boscán, Diego Hurtado de Mendoza y Acuña*”, en PATRIZIA BOTTA (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: MARÍA LUISA CERRÓN PUGA (ed.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Bagatto Libri, 2012 (Officina Ispanica, I), pp. 113-123.

⁴³ *Historia de la lengua española*, ed. cit., p. 205.

⁴⁴ No considero ocioso recordar, a propósito de este asunto, las palabras de VOSSLER: “En la literatura y en el habla del siglo de Oro se pueden distinguir tres grados o escalones de usos lingüísticos: estilo popular, estilo clásico, y estilo culterano. Aunque los tres existían simultáneamente, el último prevaleció más tarde, en la época que los italianos llamaban barroca, mientras el clasicismo en España tuvo un papel relativamente secundario y breve. De otra parte, el popularismo se conservó durante dos siglos, y se señaló por una notable tendencia a subir y penetrar hasta el más alto culteranismo. En este edificio estilístico el piso medio, el que podría representar el grado de la moderación y la pureza, ocupa el menor espacio. Toda la estructura idiomática y literaria de España en su siglo de Oro, se diferencia y descuella sobre las de Italia, Francia y Alemania por la solidez de su fundamento popular, cuyos cimientos se van alargando y elevando como unos pilares y sustentan el muy artificioso ornamento del tejado” (*Introducción a la literatura española del siglo de Oro*, Cruz y Raya, Madrid, 1934, pp. 23-24).

⁴⁵ Cuando le preguntan si la castellana, que tiene por “más vulgar”, y la toscana son lenguas igualmente elegantes y gentiles, Valdés responde: “porque veo que la toscana sta ilustrada y enriquecida por un Boccaccio y

con el latín los romanos, imitando a los griegos. Había, sin embargo, un camino más corto y de mayor alcance: imitar a los italianos, que habían dado lustre a su lengua, imitando a los romanos, que, a su vez, hicieron de los griegos el modelo de Occidente. De Grecia a Roma; de Roma a Italia; de Italia a España: el Renacimiento había llegado al antiguo lar de Séneca, Trajano, Adriano, Teodosio.

BOSCÁN Y LA “MANERA ITALIANA”

En la carta que Boscán dirige a la duquesa de Soma –manifiesto, para unos, de escuela o revolución; defensa, para otros, de la poesía nueva; acta de nacimiento, para unos más, del petrarquismo hispánico⁴⁶–, las palabras buscaban justificar su empresa, es decir haberse acogido a los poetas de Italia, que, en consecuencia, se convertirían en autoridades, dignos, por tanto, de imitarse. El libro segundo de sus obras, donde se leen esas palabras, contiene, en efecto, “otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trobas desta arte así han sido llamadas siempre”⁴⁷, sobre las que agrega: “la manera destas es más grave y de más arificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de las otras” (*Soma*, p. 83), es decir la de las coplas –el antiguo “arte real”–, que informa el primero de los libros. La impresión en 1543 de las obras de Boscán, seguidas de los versos de su amigo

un Petrarca, los cuales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de scrivir buenas cosas, pero procuraron escrivilas con estilo muy propio y muy elegante; y, como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriviera en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay en ella, *se pudiesse aprovechar de un autoridad*” (ed. cit., p. 7). Las cursivas son mías.

⁴⁶ Cf. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. 10: *Juan Boscán. Estudio crítico*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1952, p. 147 (en adelante, *Boscán*); ANTONIO ARMISÉN, “La Carta a la Duquesa de Soma”, en su libro *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La Edición de 1543*, Universidad, Zaragoza, 1982, p. 359; ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ, “Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española”, *NRFH*, 40 (1992), pp. 145, nota 4, 156; M. LEFÈVRE, *op. cit.*, pp. 16 ss.

⁴⁷ J. BOSCÁN Y GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas*, ed. y pról. de Carlos Clavería Laguarda, Fundación José Antonio de Castro-Turner, Madrid, 1995, p. 83; en adelante, *Soma*.

toledano –muertos ambos para entonces–, testimonia, sin embargo, el término a que había llegado su ejercicio o, mejor aún, su divertimento: componer en español, para “andarme descansando con mi espíritu, si alguno tengo, y esto para pasar menos pesadamente algunos ratos pesados de la vida” (*ibid.*, 85), sonetos, canciones, “otras cosas de este género” (*loc. cit.*), escandiendo versos de siete y de once sílabas, como habían hecho, en esas formas, Dante y Petrarca, y, en este último verso, Ausias March, a quienes menciona en la sumaria historia que ofrece no tanto del soneto, cuanto del verso que lo sustenta⁴⁸. A componer sonetos, medir endecasílabos, combinar éstos con heptasílabos para canciones⁴⁹, imitar al poeta de Valchiusa y los epígonos que tuvo en Italia, sin olvidar del todo a March, Boscán se había entregado desde 1526⁵⁰, cuando en Granada con ocasión de las nupcias de Carlos V e Isabel de Portugal, tuvo aquel encuentro con Navagero, quien lo habría persuadido de intentar “en lengua

⁴⁸ “Petrarcha fue el primero que en aquella provincia [Italia] le acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre. Dante fue más atrás, el cual usó muy bien dél, pero diferentemente de Petrarcha. En tiempo de Dante y un poco antes, florecieron los proençales, cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. Destos proençales salieron muchos authores ecelentes catalanes, de los cuales el más ecelente es Osias March, en loor del cual, si yo agora me metiese un poco, no podría tan presto volver a lo que ahora traigo entre las manos” (*Soma*, pp. 86 s.). En su “Otava rima”, reconocidos los débitos con Catulo –“aquel gran Veronés”, v. 593–, Ovidio, Tibulo, Propercio, Petrarca –“gran Thoscano”, v. 601–, Cino da Pistoia, Juan de Mena, Francisco de la Torre –“que dél la fama tira y corre / del Istro al Tago y del Tago hasta ’l Nilo”, vv. 611-612–, Garci-Sánchez de Badajoz –“que por amar perdió del seso el hilo”, v. 614–, López de Haro, Luis de Vivero, Garcilaso –“aquel que nuestro tiempo truxo ufano”, v. 625–, Bernardino Gualbes –“amigo personal de Boscán” (LAPESA, *op. cit.*, p. 19)–, el Barcelonés cantaba: “Y al grande catalán, d’amor maestro, / Aosias March, que en su verso pudo tanto, / que enriqueció su pluma el nombre nuestro / con su fuerte y sabroso y dulce llanto; / Amor le levantó y le hizo diestro / en levantar su dama con su canto / y en estender su nombre, de tal suerte / que no podrá vencerse con la muerte” (cito por la ed. de Carlos Clavería, *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, PPU, Barcelona, 2ª ed., 1993, p. 561, vv. 633-640). Fue MENÉNDEZ PELAYO, si no me equivoco, quien, con resultados útiles aún, estudió por primera vez el magisterio del catalán sobre Boscán, que, por lo demás, creía superior al de Petrarca (*Boscán*, pp. 255-269).

⁴⁹ ÁLVARO ALONSO ha descrito, en detalle, las formas métricas que, tras las huellas de Boscán, se adaptaron en España, es decir el soneto, la canción, el madrigal, la sextina, la lira, la octava real, los capítulos (o tercetos encadenados), los endecasílabos sueltos (*La poesía italianista*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2002, pp. 34-40). Es de recordar, empero, que Garcilaso, según apuntó LAPESA, “si cultivó el soneto y la canción [...], no tanteó la *ballata* y el madrigal, más populares, ni la sextina, artificiosa supervivencia trovadoresca” (*op. cit.*, p. 180).

⁵⁰ Sin embargo, MARGUERITA MORREALE, en su magnífico estudio sobre la traducción española de los diálogos de Castiglione, demostró que Boscán, aun antes de practicar el endecasílabo italiano, ya había imitado al lírico de Arezzo (*Catiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español. Estudio léxico semántico*, Aguirre Torre, Madrid, 1959, t. 1, pp. 250 ss.)

castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia” (*loc. cit.*), rogándole, según añade el poeta. No sin injusticia, por desgracia, la historiografía de la poesía ha novelado con exceso este episodio, al punto tanto de ignorar la cercanía que Boscán – discípulo dilecto de Lucio Marineo Sículo, según se deduce de las cartas que intercambiaron el uno con el otro⁵¹– tenía con la tradición italiana aun antes del encuentro, cuanto de limitar al diálogo con el barcelonés la participación del amigo de Bembo y de Ramusio en la introducción del petrarquismo en España⁵², a cuya labor filológica, como apuntó Menéndez

⁵¹ En *Boscán*, MENÉNDEZ PELAYO las reprodujo (p. 32, nota) y tradujo (pp. 33 s.). En la suya, doy sólo una muestra, el Barcelonés escribe: “Porque yo, que te lo debo todo [...]. Porque tú con prolongada vigilancia, no sólo exornaste mi ingenio con las que llaman primeras letras, sino que me esforzaste a seguir adelante y llegar a más altos estudios”; el maestro, con estas palabras, responde: “Aunque siempre te amé mucho, Boscán mío, no sólo por la nobleza de tu linaje y por el grande ingenio de que estás dotado, sino porque entre todos los generosos adolescentes que sirven al rey Fernando, a ninguno he visto adornado de mayores virtudes y más dedicado al estudio excelente de las buenas letras [...]. Ojalá tuviera yo, mi querido Boscán, muchos discípulos semejantes a ti y de la misma índole, porque ellos serían el descanso de mi vejez, como descansa ahora en tu singular virtud y amor fidelísimo”.

⁵² Sobre lo primero, ha observado M. LEFÈVRE (*op. cit.*, p. 16): “In effetti, la formazione umanistica di Boscán e la sua dimestichezza con la letteratura italiana, al di là delle affermazioni del poeta stesso, è fuori discussione: oltre ai palesi debiti nei confronti delle riflessioni dei principali trattatisti attivi nei primi decenni del XVI secolo, va ricordato soprattutto il suo periodo di apprendistato presso l’umanista italiano Lucio Marineo Sículo, il quale lo istruì in nome dei valori del classicismo latino e volgare”; sobre lo segundo (*ibid.*, pp. 17-18): “Non si può comunque limitare all’incontro granadino del ’26 con Boscán l’influenza e l’importanza di Navagero nell’introduzione del petrarchismo, dei «sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia», nella lirica di Spagna: fin dall’anno precedente, infatti, entrambi frequentavano la corte di Toledo e sicuramente Navagero ebbe modo di far conoscere a Boscán le varie opere che aveva portato con sé da Venezia, città che com’è noto costituiva già all’epoca uno dei centri più attivi dell’intera tipografia europea. Purtroppo non è possibile fornire dati certi per quanto riguarda i libri trasportati da Navagero nella penisola iberica e che dovettero facilmente circolare nelle biblioteche di palazzo, tuttavia, all’altezza cronologica della sua ambasceria (1525-1528), la lirica petrarchista in Italia contava già una certa tradizione e le stamperie italiane annoveravano tra le edizioni più fortunate le opere di Antonio Tebaldeo, di Serafino Aquilano, di Notturmo Napolitano e di Cariteo –in pratica i *best-sellers* del tempo–, poeti che erano noti a Navagero data la sua natura di letterato versatile e aggiornato e che dovettero giungere molto presto nei territori spagnoli”. Con todo, debe aceptarse, según apuntaba MENÉNDEZ PELAYO, que “sin Boscán y sin Navagero se hubiese cumplido más o menos tarde la transformación de nuestra poesía por el influjo italiano que había penetrado en la vida española desde principios del siglo XV, acrecentándose después con el continuo trato y comunicación que en guerra y paz tenían ambas penínsulas hespéricas. Tratábase, por otra parte, de un impulso común a toda Europa, y que no podía menos de triunfar aquí, puesto que triunfó en Inglaterra, donde las condiciones de raza y lengua eran tan diversas, y triunfó, aunque menos completamente, en Francia, donde no fué posible la aclimatación del endecasílabo, pero sí la introducción del soneto y otras combinaciones métricas que se adaptaron a versos de otro número de sílabas [...]; estuvo a punto de anticipársele Sa de Miranda, que por aquel mismo tiempo volvía de su viaje a Italia, pero un capricho de la suerte dió a Boscán el lauro de la precedencia cronológica. Hubo algo fortuito y casual en su encuentro y conversación con Navagero, pero de tales accidentes y casualidades está tejida la trama de la Historia. España no olvidó nunca lo que debía al Embajador de Venecia, leyó con aprecio

Pelayo, los versos del Sulmonés deben su primer aparato crítico, en la impresión de Andrés de Asola (1517), suegro y heredero de Aldo Manuzio, para quien, poco antes, había cuidado las de Píndaro, Quintiliano, Virgilio, Lucrecio, Terencio, Horacio, Cicerón⁵³.

Diecisiete años ocupó Boscán, para, recociendo y superando, donde se pudiera, cada límite, amoldar su lengua a la métrica italiana, que se había ensayado, para entonces, por más de doscientos años, desde cuando en Florencia se comenzaba a escribir sonetos y canciones, tras la estela de los poetas sicilianos, que, a la caída de Federico II en 1250, habían emigrado de la corte de Palermo a la Península. Si Boscán, como se desprende de la carta a la duquesa de Soma, no tenía la intención de hacer de sí mismo, a causa de su empresa, una autoridad en esta nueva forma de componer poesía, la italiana, será la consecuencia, aunque apoyado en las mayores capacidades del amigo⁵⁴. No creo, sin embargo, que Boscán fuera un cándido

sus obras, y no es raro hallar imitaciones de sus versos latinos, y aun de los pocos italianos que compuso, en poetas de escuelas tan diversas como Cristóbal de Castillejo y Hernando de Herrera” (*Boscán*, pp. 71 s.).

⁵³ Para conocer, con pormenor, la vida y obra del Embajador de la Serenísima, es decir su gusto por los libros, flores, jardines (ya el de Murano, ya el de La Selva), sus amistades (Bembo, Ramusio), el rigor que demuestran sus obras latinas e italianas, que nunca fueron muchas, los particulares de su estancia en España (recepción en Toledo por el hijo de Colón y el obispo de Avenza; las visiones idílicas de Andalucía, donde parece haber encontrado una segunda patria; el espectáculo de las ruinas de Itálica; las cosas de Indias que pormenorizaba, desde la Casa de la Contratación, a sus amigos en Italia; la entrada triunfal de Carlos V, los desposorios de éste con Isabel de Portugal, los festejos nupciales, justas y torneos que siguieron, “en que el mismo emperador rompió lanzas” –p. 63–; el traslado de Sevilla a Granada, la fascinación por la ciudad morisca, en particular por el Generalife y la Alhambra; las descripciones de Valladolid y Segovia, cuyo acueducto lo maravilló; la partida del suelo español, en 1528, tras la liga Clementina, con la cual sus representados entraban con los demás adversarios del Emperador; el envío de literatura vernácula que hacía a sus amigos, como el del *Primaleón*, para Micer Gaspar Contarini, o el de las *Décadas* de Pedro Mártir y las no pocas relaciones sobre el Nuevo Mundo que pudo hallar, para Ramusio, que utilizará más tarde, véanse las páginas que MENÉNDEZ PELAYO le dedicó (*Boscán*, pp. 58 ss.). No menos valiosas son las que escribió sobre Castiglione, de quien pormenorizó, por extenso, sus embajadas anteriores a la Nunciatura, las circunstancias que lo rodearon antes del saco de Roma, la disputa con Antonio de Valdés, la desconfianza de Clemente VII por no haberse adelantado a las maniobras de Carlos V, la ruta que siguió abandonada la corte de Carlos V (Toledo, Sevilla, Granada, Valladolid, Palencia, Burgos), la admiración que le tuvo el Emperador (quien, a más de naturalizarlo y otorgarle la sede episcopal de Ávila, dijo que con él moría el mejor caballero del mundo), sus inquietudes sobre la Antigüedad en España –según evidencian las cartas latinas que intercambiaba con Sículo–, sus enfrentamientos con los partidarios de Erasmo –quienes tenían por afectado el latín de Pontano, el cual preferían él y Nagavero–, el valor y significado, en fin, de su obra mayor, el *Cortegiano* (*ibid.*, pp. 72 ss.).

⁵⁴ A más de los poemas que compusieron el uno para el otro (de Garcilaso a Boscán: los sonetos XXVIII, “Boscán, vengado estáis, con mengua mía”, y XXXIII, “Boscán, las armas y el furor de Marte” –enviado desde

individuo y, por tanto, ignorase que Navagero –“varón tan celebrado en nuestros días” (*loc. cit.*), según sus propias palabras, a más de célebre poeta–, por su amistad con Bembo –cuyas *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua* se habían impreso tan sólo un año antes del encuentro entre el poeta y el embajador–, no supiera que en Italia, luego de años de discusión sobre el ennoblecimiento del *volgare*, se había establecido, ya lingüística, ya estilísticamente, el canon de la literatura: Petrarca para la poesía, el de los *Rerum vulgarium fragmenta*; Boccaccio para la prosa, el del *Decamerón*, en comparación con el Mantuano y el autor de *Las Catilinarias*⁵⁵. No es de extrañar, por tanto, que más tarde Herrera reconozca en el cantor de Laura el modelo clásico para la poesía no latina, que aconseja imitar sin reversas. Boscán, aun sin pretenderlo, contribuyó a este proceso, que España no verá realizado en sus obras, sino en las de su amigo, aunque, a más de algunos sonetos, el “Leandro” (de casi dos mil ochocientos versos), la epístola dedicada a don Diego de Mendoza, la “Otava rima” (de poco más de mil), impiden dudar de su intención: hacerse con el arte de los humanistas italianos, al imitar versos griegos –traducidos–, latinos, italianos, ya los de Poliziano, ya los de Bernardo Tasso. Con todo, en la segunda mitad del Quinientos, se lo tenía ya por introductor del endecasílabo entre los españoles, según rimó don Luis Zapata en su crónica sobre Carlos V, impresa en 1566 con

la Goleta, según reza el título–, la epístola “Señor Boscán, quien tanto gusto tiene”, la Elegía II, “Aquí, Boscán, donde del buen troyano”; de Boscán a Garcilaso: los sonetos CXXVIII, “El hijo de Peleo, que celebrado”, y CXXIX, “Garcilasso, que al bien siempre aspiraste”), los endecasílabos del toledano nunca olvidaron ni la amistad que los animaba, ni el magisterio temprano del barcelonés, según demostró LAPESA, al examinar, en particular, la égloga I, en cuyos celeberrimos versos, los del lamento de Nemoroso (“No me podrán quitar el dolorido / sentir, si ya del todo / primero no me quitan el sentido”), subyace “una conceptuosa antítesis nacida en el huerto de Boscán: // Y el vivir / ya se me quiere partir, / porque estoy en tal partido / que quitándome el sentido / no me quitan el sentir” (*op. cit.*, p. 92).

⁵⁵ Aunque Boscán hubiese tenido noticia de estos hechos, la adopción hispánica del modo italiano no guardaba relación con la “Cuestión de la lengua”, que, entre los italianos, era el origen, en estricto sentido, del petrarquismo, en cuanto problema lingüístico. Para el barcelonés, y para su amigo también, “la cuestión palpitante no pudo ser otra que la mismísima imitación humanista, la de una poesía fundada en la imitación de los clásicos, fueran latinos o vernáculos”, según apuntó COLOMBÍ-MONGUIÓ (art. cit., p. 154), aunque no hayan participado de las discusiones eruditas sobre la *imitatio* de un único modelo, que sostuvieron, por entonces, Bembo y el sobrino de Pico della Mirandola.

el título *Carlo Famoso*, al recordar el nombre de los varones que socorrieron a las gentes de Rodas: “[...] y Boscán, que fue el primero / Qu’este verso thoscano truxo a España” (*apud Boscán*, p. 38). Si el marqués de Santillana no hubiera tanteado el soneto, Boscán podría haber hecho suyos los versos de Horacio (*Epístolas*, I, xix, vv. 21 ss.), que vienen a mi mente, cuando leo de nuevo la carta a la duquesa de Soma: “Liberá per uacuum posui uestigia princeps, / non aliena meo pressi pede. Qui sibi fidet, / dux reget examen. Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi [...]”⁵⁶.

GARCILASO, PARADIGMA DE LA ESCUELA NUEVA

Aunque en Garcilaso, por la inercia del rígido verso de arte mayor, se puede descubrir aún el dodecasílabo acéfalo, que Menéndez y Pelayo llamó “tipo monstruoso de transición”⁵⁷ —es decir un dodecasílabo de cuatro acentos, al que se resta la sílaba inicial en anacrusis, más frecuente en Boscán—, si se lo lee con atención, en los versos de sus tres églogas, su epístola, sus dos elegías, sus cinco canciones, sus treinta y ocho sonetos (cuarenta, para algunos), prescindiendo de sus coplas de juventud, de sus poemas latinos, armonizan, como en Petrarca, sentimiento y dulzura, que “no deslumbran”, ha escrito Lapesa,

⁵⁶ Aunque Horacio escribió poemas yámbicos, trocaicos, dactílicos, Catulo ya había compuesto yambos en la lengua del Lacio, puesto que con el veronés había comenzado el alejandrismo en la poesía de la República. Por esto, tal vez, COLOMBÍ-MONGUIÓ escribió, al recordar que Boscán seguía, en el libro primero de sus obras (“¿A quién daré mis amorosos versos”), el poema dedicatorio de los *Carmina* (“Quoi dono lepidum nouum libellum”): “Recordemos que Andrea Navagero tenía cierta debilidad por Catulo. No me parece improbable que este fervor del veneciano reverberara en la estupenda Dedicatoria poética a la Duquesa de Soma. Catulo era uno de esos *poetae novi*, los que innovaron la poesía latina al introducir en ella la imitación de la alejandrina griega. El paralelo es evidente: Boscán, poeta nuevo, quiso hacer para España lo que Catulo para Roma. Inspirado por Navagero, alentado por Garcilaso, supo lograrlo [...]” (*ibid.*, p. 168).

⁵⁷ “Un estudio de Francisco Flamini sobre Juan Boscán”, en sus *Obras completas*, II: *Estudios de crítica histórica y literaria*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, p. 157.

con alardes cultos ni imágenes atrevidas: se deslizan suaves, utilizando palabras corrientes, comparaciones fáciles y metáforas consagradas por la tradición literaria; pero funden estos elementos en armonía perfecta, diluyéndolos en suaves sensaciones musicales. El arte inimitable de Garcilaso consiste en transformar las palabras en «manso ruido», en «susurro de abejas». El secreto de su perennidad se encierra en la más tersa y elegante sencillez. El lenguaje poético de Garcilaso sirvió de modelo a toda la poesía española del Siglo de Oro: imágenes, epítetos, esquemas distributivos de la materia poética en el verso, se repiten profusamente en la lírica posterior, cuyos más altos representantes, incluso los más innovadores, acuden siempre al hontanar garcilasiano⁵⁸.

Aún más: si se espiga con cuidado en la misiva de Boscán, podría extraerse de sus palabras que la imitación del modo italiano se legitima sólo en el ingenio de Garcilaso, partícipe de esta empresa por el vínculo amistoso:

Y así comencé a tentar este género de verso [el endecasílabo], en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto comenzava a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hazerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así, alabándome muchas vezes este mi propósito y acabándomele de aprobar con su exemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. Y después, ya que con su persuasión tuve más abierto el juicio, ocurriéronme cada día razones para hazerme llevar adelante lo comenzado (*Soma*, pp. 85-86).

El barcelonés revela que hacia la mitad del siglo Garcilaso se había vuelto un modelo; se había convertido en autoridad; había alcanzado, aunque tras la estela del amigo, el solio de los clásicos o, según se lee allí mismo, de “regla cierta” para la poesía que por entonces, a modo italiano, se cultivaba y se cultivaría en adelante. Tuvo España, con Garcilaso, lo que Italia con Petrarca: su lengua literaria, digna, aunque vernácula, de compararse con la poesía neolatina que los humanistas habían compuesto desde el siglo pasado.

⁵⁸ *Historia de la lengua española*, ed. cit., p. 206.

No tanto docto, como Mena, que, paradigma del humanismo español, acumulaba conocimientos, cuanto poeta culto, que los ponía al servicio de su vena creadora⁵⁹, Garcilaso pudo haber dicho de sí mismo, como hizo Petrarca, que era hermano de Cicerón e hijo de Virgilio, porque sus sonoros versos granjearon para sí la admiración de Italia, en particular los latinos, según demostró Eugenio Mele⁶⁰ hace casi un siglo. Si, aunque nunca fue miembro de la Academia Pontaniana, ocupó un lugar entre los humanistas italianos, fue porque en Parténope se enseñoreó del arte nuevo sobre canciones y sonetos, en la Égloga II, pero que no dominó sino hasta las composiciones que se sucedieron en esta época (1532-1536), cuando, a más de lograr su poema más ambicioso, el canto fúnebre por el joven don Bernardino –que no debe poco a Fracastoro⁶¹–, introdujo en la tradición hispánica géneros nunca antes ensayados,

⁵⁹ Según se evidencia, entre otros casos, en los sonetos que LAPESA nombró “clásicos” (*La trayectoria poética de Garcilaso*, ed. cit., pp. 162 ss.), es decir los XXIII (“En tanto que de rosa y d’azucena”), XXIX (“Pasando el mar Leandro el animoso”), XI (“Hermosas ninfas, que en el río metidas”), XIII (“A Dafne ya los brazos le crecían”), donde se imita, sin desperdicio, con acierto, a Bernardo Tasso, Horacio, Marcial, Sannazaro, Virgilio, Ovidio.

⁶⁰ “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia (1er. article)”, *Bulletin Hispanique*, 25 (1923), pp. 108-148; “... (2e. article)”, 25 (1923), pp. 361-370; “... (3e. et dernier article)”, 26 (1929), pp. 35-51. Invaluable, aún hoy, es su artículo “In margine alle poesie di Garcilaso”, *ibid.*, 32 (1930), pp. 218-245, donde, por extenso, da cuenta de los débitos con los clásicos, humanistas y poetas italianos.

⁶¹ “Ésta de Garcilaso no es elegía que se aproxime a las de Tibulo, que Herrera encomia. El poeta procura descargar aquí su dolor, deshacerse de los arcos a que obliga el «riguroso Marte» meditar y escribir, casi sobre las rodillas, algo que sirva de consuelo”, afirma MARTHA ELENA VENIER; más adelante, al tratar de las fuentes en la elegía, escribe: “Es de preguntar qué llevó a Garcilaso a escoger, entre las muestras abundantes que tendría a mano, si alguna necesitaba, esta elegía del polígrafo veronés, antes que poeta -dato del que siempre se prescinde- médico de la escuela de Padua, más conocido por su obra científica y su poema dedicado a la sífilis y su tratamiento. Quizá lo movió la naturaleza realmente sentida de esta pieza, por la amistad que unía al médico con Marco Turriano, no comparable con el estilo engolado del discurso de tipo oficial, incluida la *Consolatio*. En todo caso, al seleccionar, distribuir, e incluso, a veces, endurecer su verso y prescindir de la melancolía, va más por el camino de la consolación y el panegírico que de la elegía rigurosamente funeral. Están aquí todos los elementos, verdad que flexibles y hasta vagos, que la retórica antigua reconocía para este tipo de discurso. En *De oratore* (II, X, 44 55.), en el diálogo sobre el discurso panegírico, comentando sobre los principios que deben sustentarlo, el interrogado contesta: *sed non omnia, quaecumque loquimur, mihi videtur ad artem et ad praecepta esse revocanda*. No hay, pues, necesidad de reducir todo a reglas, pero convendría tener en cuenta, sobre todo en caso de alabanza, *generis, pecuniae, propinctorum, amicorum, opum, valetudinis, formae, virum ingenii, ceterumque rerum, quae sunt aut corporis, aut estranae*, y que el individuo del que todo esto se dice, haya hecho buen uso de esos beneficios, y podido, si así lo dispuso su destino, soportar resignadamente sus pérdidas. Y aunque este género no se incluya formalmente entre los que reconoce la retórica, ni se someta a reglas específicas, debe exponerse con la misma habilidad que el forense, por medio de arte (*ornamenta*), la réplica (*conhortatio*), y consuelo (*consolatio*). La diferencia, no prescindible aquí, es la naturaleza pública de esos discursos como

la epístola horaciana, la elegía, la oda o “lira”, según el verso que harán célebre los que imiten, con el tiempo, la “Ode ad florem Gnidii”. Con todo, se ignora no poco de la vida diaria del toledano durante su exilio napolitano, salvo que, según descubrió Gallego Morell, pagó dieciocho ducados por un caballo que compró en 1532⁶²; a esto hay que sumar, aunque en el entorno de la Pontaniana, un *capitolo* y dos sonetos en que Luigi Tansillo lo menciona, a más de la “Ode ad Thylesium”, que dedicó a Antonio Telesio por su tragedia *Imber aureus*, que pudo haber leído en 1529. No obstante, la amistad que lo unía con la cabeza de la academia napolitana, Scipione Capece, de la que guarda testimonio una carta⁶³, le permitió relacionarse con Antonio Epicuro, Bernardino Martirano, Girolamo Seripando, Giulio Cesare Caracciolo, Mario Galeota (cuyo nombre aparece en el soneto XXXV, “Mario, el ingrato amor, como testigo”, y se sugiere en la Canción V, vv. 34-35), Antonio Minturno, Bernardo Tasso, María di Cardona (que, a más de Tansillo, celebra el toledano en el soneto XXIV, “Ilustre honor del nombre de Cardona”, donde el único adjetivo es para el padre de Torquato: “el culto Taso”), como había apuntado Keniston⁶⁴. Fechada el 10 de agosto de 1552, en la carta donde Pietro

ceremonias muy elaboradas y la íntima de esta carta”; examinados, en detalle, los versos del toledano, concluye: “Entre los principios del discurso que sustentan la consolación están las circunstancias, los hechos que la dictan o la alientan. Hay aquí, creo, dos: el asalto victorioso a Turquía y la muerte de don Bernardino lejos del campo de batalla; de haber ocurrido en éste, habría dado lugar, quizá, a un poema con matices heroicos. La elegía de Fracastoro, escrita por razones parecidas, se convirtió en fuente natural y atinada para ésta”. (“«Estando cual estoy...». Garcilaso, Elegía primera”, en ANTHONY CLOSE (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio 2005)*, AISO, Madrid, 2006, pp. 623, 624, 626).

⁶² *En torno a Garcilaso y otros ensayos*, Guadarrama, Madrid, 1970, p. 26.

⁶³ *Vid.* ANTONIO GALLEGO MOREL, *Garcilaso: documentos completos*, Planeta, Barcelona, 1976, “Apéndice B”, núm. 438.

⁶⁴ “There is very reason to believe that the Spanish poet was admitted to this academic circle, if not to its membership; at least he was on terms of familiarity with its leader Capece, for three years later he dedicated to Garcilaso an edition of the commentary of Aelius Caludius Donatus on the *Aeneid*, explaining that he had been persuaded to publish this manuscript, which had belonged to Pontanus, by the opinion of his friend, whom he names «a gentleman and a scholar (*illustris atque doctissime*)». Garcilaso mentions Minturno in one of this sonnets; his friendship with Seripando is pictured in a letter which the Cardinal wrote years later to Placido di Sangro, a common friend of both, recalling how they had discussed together the meaning of a passage in

Bembo agradece a su amigo Onorato Fascitelli haberle enviado las “ode” del toledano, se conserva el testimonio de esa admiración, según se lee en la carta latina que el cultor del lírico de Arezzo dirija un mes más tarde a Garcilaso⁶⁵, convertido, para España, en el poeta del Renacimiento.

De esto dieron cuenta sus comentaristas, desde el Brocense hasta Tamayo de Vargas y Azara, por una parte, y sus editores y estudiosos, a lo largo del siglo pasado, desde Keniston (1925) hasta Morros (1995), pasando por Navarro Tomás (1911), Rüffler (1928), Arce (1930), Lapesa (1948) Rivers (1964, 1972-81), Macrí (1966), A. Blecua (1970), Ruffinatto (1981), Gargano (1988), Rosso Gallo (1990), Heiple (1994), por otra. Para entender la fascinación que el toledano –quien, a diferencia de Boscán, se probó en el arte real por pasatiempo– ejerció en la suya y en las generaciones que lo sucederían, bastaría recordar, sin buscar demasiado entre sus versos, la perífrasis libresca con que inicia la Elegía II, donde el déctico trasporta la mente hasta el sitio en que se encuentra el caro amigo, Sicilia: “Aquí, Boscán, donde del buen troyano / Anquises con eterno nombre y vida / conserva la ceniza el Mantüano...”; los sonetos V (“Escrito ’stá en mi alma vuestro gesto”), X (“¡Oh dulces prendas por mi mal halladas”), XII (“Si para refrenar este deseo”), XVIII (“Si a vuestra voluntad yo soy de cera”), XXV (“¡Oh hado secutivo en mis dolores”), XXVI (“Echado está por tierra el fundamento”); el cosmos –uso la palabra en su sentido original– de la rima en sus endecasílabos, donde, cerca de

Horace” (*Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*, Hispanic Society of America, New York, 1922, pp. 118-119).

⁶⁵ A. MORELL GALLEGO, *op. cit.*, números 67 y 68, respetivamente. En la carta en italiano, se lee sobre Garcilaso: “quel gentil huomo è ancho un bello et gentil poeta; et queste cose sue tutte mi sonno [*sic*] sommamente piaciute: et meritano singular commendatione et laude. Et ha quello honorato spirito superato di gran lunga tutta la nation sua; et protra avvenire, se egli non si stancherà nello studio et nella diligenza, che egli superera ancho dell’altrem che si tengono maestre della poesia [...], il S. Garcilasso conosca che io l’amo et stimo grandemente, et desidero esser da cosi chiaro ingegno amato; si come gia veggio, che io sono” (p. 167); líneas antes, Bembo escribe que prefiere la oda que Garcilaso le dedica (“che egli a me scrive”), por ser más “vaga e piu elegante et monda et sonora et dolce, che le altre tutte non sono, che in que fogli sono” (*loc. cit.*). No transcribo la segunda de las cartas, porque Gallego Morell la reprodujo íntegramente.

las fórmulas estróficas de Petrarca, practicó combinaciones que no se habían intentado en la lengua del Imperio, en particular en los tercetos de su soneto, según ha estudiado Mónica Güell⁶⁶; los versos, en fin, que Nemoroso, transido “de la dureza de la muerte airada” (v. 340), entona en la Égloga I (“¡Ay, muerte arrebatada, / por ti m’estoy quejando / al cielo y enojando / con importuno llanto al mundo todo! / El desigual dolor no sufre modo; / no me podrán quitar el dolorido / sentir si ya del todo / primero no me quitan el sentido”, vv. 344-351), en que el toledano funde sus vicisitudes malhadadas con el recuerdo que guardaba del maestro de Valchiusa, como hasta entonces no había hecho⁶⁷.

En los efectos que el verso garcilasiano suscita, yacía, amoldado plenamente el español al modo italiano, la estética del Renacimiento⁶⁸, como intentan dar cuenta cada uno de los

⁶⁶ *La rima en Garcilaso y Góngora*, Diputación de Córdoba, 2008 (Colección de Estudios Gongorinos, 10), pp. 27 ss.

⁶⁷ “La égloga I marca la más alta cima de la poesía garcilasiana. Otras creaciones posteriores la aventajarán acaso en perfección técnica y en riqueza sensorial; pero ninguna ha llegado a tan estrecha unión del sentimiento y la forma. Los versos fluyen sueltos, límpidos, hontanar que transparenta el suelo de emociones que emana. A cada instante brotan, con lozanía incomparable o con inmenso poder de irradiación afectiva, expresiones que suponen la creación de un lenguaje y un mundo poético nuevos”; páginas antes, escribió LAPESA: “La lamentación de Nemoroso representa la más perfecta compenetración de Garcilaso con lo mejor de la poesía petrarquesca. No por ello pierden espontaneidad ni emoción los versos supremos en que vació su alma el canto de Elisa. El poeta vierte su dolor con todo el acompañamiento de ilusiones truncadas y recuerdos, y también con las reminiscencias literarias que han ido asociándose a la experiencia vital. El *Canzoniere*, sobre todo los poemas «in morte di madonna Laura», referidos a la propia desdicha en horas de meditación dolorosa, había dejado en la memoria de Garcilaso un sedimento que se deja ver tanto en el contenido general de la égloga como en multitud de rasgos concretos, inconscientes a veces. En la mayoría de los casos no hay deliberada imitación de un pasaje determinado, sino recuerdo global de varios. No se trata aquí de un acoplamiento semejante al que hemos visto en la égloga II, ni de la vivificadora inclusión del propio sentir en moldes consagrados previamente, como en las quejas de Salicio. En el llanto de Nemoroso los versos traslucen un fondo petrarquesco identificado ya con la vida misma de Garcilaso” (*La trayectoria poética de Garcilaso*, ed. cit., pp. 147, 139).

⁶⁸ En esto consistía, recuerda LÁZARO CARRETER, la revolución que inició el barcelonés y logró su amigo en la poesía española: “El contacto de Garcilaso y Boscán con Petrarca y sus seguidores, les pone en las manos un instrumento métrico más amplio, el endecasílabo, dentro del cual puede expandirse el discurso, sin topar, además, con una pausa casi infranqueable. Porque la práctica italiana no sólo permitía el encabalgamiento, sino que lo patrocinaba. Herrera percibió bien lo que ese artificio suponía para la liberación del lenguaje poético: «Yendo [el verso] todo entero a acabarse en su fin, no puede tener alguna cumplida gravedad, ni alteza, ni hermosura de estilo». Ello parece evidente: contando el poeta con el espacio mayor que le conceden las once sílabas, prorrogable en el verso siguiente si lo precisa, el movimiento mental se siente más suelto, menos constreñido, con mayores posibilidades para el matiz y, en definitiva, para la naturalidad”; páginas después, el maestro español añade: “La innovación que Garcilaso de la Vega realiza en la lengua poética española se

produce, pues, mediante la liberación de los yugos métricos a que estaba sometida, permitiendo el desencadenamiento de ritmos ajustados al sentido del verso, potenciado a su vez con efectos sonoros sobreañadidos; y con la adopción de un material léxico «moderno», selecto y de buen gusto (“Garcilaso, innovador”, en su libro *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, Alianza, Madrid, 2003, pp. 27 s., 35). Sobre el encabalgamiento, que usó el autor del *Galateo*, ANTONIO ALATORRE observaba, al examinar el soneto “O sonno! O della queta, umida, ombrosa”, de “dislocada syntaxis poética”: “Los «encabalgamientos» abundan, por supuesto, en la poesía española. Pero tal vez ningún poeta de los siglos de oro imitó los de Giovanni della Casa, tan sistemáticos (y tan eficaces)” (*El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, FCE, México, 1ª reimpr., 2012, p. 53). En otro sitio, escribió ALATORRE sobre el endecasílabo, cuando comparaba “Claros y frescos ríos”, del barcelonés, con el poema que éste imitó, “Chiare, fresche e dolci acque”: “Por el musical conducto del endecasílabo y del heptasílabo entró a raudales en la poesía española el espíritu italiano. Al lado de un texto de Petrarca podía ponerse uno de Boscán [...]. Muy lejos estamos ya del tatántara tánta / tatántara tánta de «Yo vi muchas danças de lindas donzellas» y de «E toda la otra vezina planura». Los acentos del endecasílabo no tienen, prácticamente, lugar fijo; el endecasílabo es mucho menos rígido, mucho más maleable que el viejo verso de arte mayor. Además, el metro de Juan de Mena, tan monolítico, no se combina con ningún otro, mientras que el endecasílabo convive armoniosamente con el heptasílabo, como se ve –como se oye– en la poesía de Petrarca y en la de quien por primera vez la imitó en nuestra lengua” (*Los 1,001 años de la lengua española*, El Colegio de México-SEP, México, 1998, p. 162). TOMÁS SEGOVIA, como pocos, ha explicado la técnica nueva que comportaba la introducción del “modo italiano” en la lírica hispánica: “Es sabido que Petrarca flexibiliza maravillosamente la métrica (de por sí maravillosa) de la *Divina Comedia* combinando los endecasílabos dantescos con heptasílabos. El hecho de que este heptasílabo petrarquesco se llame en italiano *endecasillabo trunco* nos indica que si esa combinación resulta tan armoniosa, es porque basta, en un endecasílabo dantesco, convertir en acento de final de verso el acento medial de 6ª sílaba, suprimiendo el resto del verso, para tener un heptasílabo que comparte el esquema rítmico del endecasílabo: // Nel mezzo del camÍN [di nostra vita]... // Pero cualquier lector de Petrarca (o de los petrarquistas españoles del XVI y XVII) observa que estos «endecasílabos truncos» no sólo se armonizan perfectamente con el endecasílabo de acento en 6ª, sino también con la otra forma canónica de endecasílabo dantesco: la de acento en 4ª y 8ª: // Qué descansada VIDA [heptasílabo, 6ª] / La del que HUYE el mundanal ruido [endecasílabo, 4ª, 8ª, 10ª] // (cuidando por supuesto de pronunciar *huye* con *h* aspirada y *ruido* en tres sílabas). // Y entonces es casi inevitable pasar a un razonamiento bastante elemental; si al dejar «trunco» un endecasílabo de acento en 6ª obtengo un heptasílabo, al hacer lo mismo con un endecasílabo de acentos en 4ª y 8ª obtendré un eneasílabo o un pentasílabo, según que corte el verso después de la palabra cuyo acento está en la 8ª sílaba o después de la palabra de acento en 4ª: // Mi ritroVAI per una SELva [oscura] / Mi ritroVAI [per una selva oscura] // (Es el 2º endecasílabo de la *Divina Comedia*)” (“La métrica de Hamlet”, en su libro *Miradas al lenguaje*, pról. de José Luis Pardo, El Colegio de México, México, 2007 (Serie Trabajos Reunidos, 2), pp. 235-236). A poco de haber expuesto MENÉNDEZ PELAYO sus estimaciones sobre la historia del endecasílabo en España hasta antes del barcelonés (*vid. Boscán*, § XLIII), HENRÍQUEZ UREÑA, perito, como era, en métrica, escribía sobre el asunto en “El verso endecasílabo”, de 1909: “Aunque se hayan discutido en otra época los títulos de Boscán como introductor del endecasílabo en España, todas las disquisiciones posteriores han dado esta certidumbre: antes de Boscán, sólo el Marqués de Santillana había hecho ensayos conscientes de endecasílabo a la italiana (pues son muy imperfectos los de Micer Francisco Imperial [*vid. RAFAEL LAPESA*, “Los endecasílabos de Imperial”, en *Miscelánea filológica dedicada a Monseñor A. Griera*, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, Barcelona, 1960, t. 2, pp. 25-47]), y éstos fueron ineficaces en influencia y pronto olvidados; y todas las formas de verso de once sílabas usadas antes en la Península Ibérica pertenecían a otros órdenes métricos, aunque presentaran semejanzas frecuentes y aun raras identidades con el verso de Dante (como ocurre con los endecasílabos al modo gallego, del infante don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, y con los que entran en el *arte mayor*, en Juan de Mena y los poetas de su siglo). El endecasílabo castellano (yámbico y sáfico) se ve, pues, que es obra de Boscán, suscitada por el ejemplo de Dante y Petrarca, siendo en este respecto detalle interesante la influencia que en su decisión tuvieron las indicaciones de Andrea Navagero, en 1526; y el poeta español (castellano en sus escritos, aunque barcelonés de origen) no ignoraba la diferencia entre este verso y la forma provenzal, con su derivación catalana. Y por ende, las fuentes primitivas del endecasílabo español son las del italiano: el *sáfico* y el *senario* de la poesía latina, fundidos y perpetuados en la corrupción de la lengua de Roma, de donde pasaron a la toscana, probablemente con influencias provenzales, para convertirse en forma plenamente moderna” (en su *Obra crítica*, ed., bibl. e

comentaristas del toledano, pero que, en la praxis de la poesía aurea, habrán de constatarlo tanto sus contemporáneos, Cetina, Acuña, Diego Hurtado de Mendoza –la generación de los “italianizantes”–, cuanto los ingenios que lo suceden en la segunda mitad del *Cinquecento*, aunque desde distintas latitudes del Imperio: Alonso de Ercilla, fray Luis de León, Francisco de Aldana, Fernando de Herrera –que lo llamó “príncipe de esta poesía en nuestra lengua”⁶⁹–, Francisco de la Torre, Baltasar de Alcázar, Francisco de Terrazas. Ante este panorama, ¿podría contravenirse el juicio de José María Micó, cuando apunta que la historiografía literaria ha sido injusta con el amigo de Boscán, “pues llamamos petrarquismo a lo que, después de él, no fue sino garcilasismo”⁷⁰?

CASTILLEJO CONTRA LOS “PETRARQUISTAS”

Pese a la fortuna de Garcilaso, la revulsión que suscitó el modo italiano, no fue tarda ni menor, como se evidencia en la epístola del amigo. Al parecer, los primeros ejercicios

índice onomástico de Emma Susana Speratti Piñeiro, pról. de Jorge Luis Borges, FCE, México, 2ª reimpr., 2001, pp. 108-109); había tratado, líneas antes, los tipos de endecasílabo, a más de las características de cada uno: “Bien es sabio, por toda persona culta en letras, que tiene dos formas: la heroica o yámbica, cuyo acento rítmico cae precisamente en la sílaba central, la sexta (Flérida para *mí* dulce y sabrosa), y la sáfica, acentuada en las sílabas cuarta y octava, equidistantes de la central (más que la *fruta* del *cercado* ajeno); pero es lo cierto que, *en la lectura rápida*, yámbicos y sáficos suenan como unidades iguales al oído, y sólo uno ejercitado los distingue sin distraer la atención del sentido de las palabras; diré más: poetas hay que componen endecasílabos sin darse cuenta de que son dos, y no uno solo, los tipos que usan. No hay duda de que el resultado de ambas formas es idéntico: la esencia del endecasílabo castellano, tal como lo ha fijado el uso de cuatro siglos, es el ritmo fundado en la acentuación central, obtenido, ya por el procedimiento simple de dar fuerza a la sílaba sexta, ya por la combinación de dos acentos equidistantes, que producen, como por equivalencia mecánica, el mismo efecto. Teóricamente, pues, cabe considerar este verso como derivación *elástica* de una serie, cuya fuerza tiende a hacerse central, de cinco pies yámbicos (nombre que se conviene dar a la cláusula de dos sílabas acentuada en la segunda), modelo ideal que se encuentra realizado a veces, como en este ejemplo de Garcilaso, acentuado en todas las sílabas pares: «Y oyendo el són del mar que en ella hiere...»” (*ibid.*, p. 107).

⁶⁹ *Garcilaso de la Vega, comentarios*, en ANTONIO GALLEGO MORELL (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios del Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 2ª ed. revisada y adicionada, 1972, p. 314; en adelante, *Herrera*.

⁷⁰ “El *Canzoniere* como libro en la poesía española”, en MARIAPIA LAMBERTI (ed.), *Petrarca y el Petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso. (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, UNAM, México, 2004, p. 239.

de Boscán despertaron ánimos adversos; levantaron sospechas, al columbrarse en ellos el camino que podría seguir la poesía hasta entonces cultivada en España, en detrimento del trovar nacional, por la adopción de metros y composiciones venidos de Italia. “Cuando quise probar a hazellas [esto es las cosas al modo italiano] no dexé de entender que tuviera en esto muchos reprehensores” (*Soma*, p. 83), confiesa el poeta de la “Otava rima”, revelando la causa, “porque la cosa era nueva en nuestra España y los nombres también nuevos, a lo menos muchos dellos, y en tanta novedad era imposible no temer con causa, y aun sin ella” (*loc. cit.*). Los detractores, como puede inferirse de las líneas que siguen, no dieron tregua: “Cuanto más que luego en poniendo las manos en esto, topé con hombres que me cansaron. Y en cosa que toda ella consiste en ingenio y en jüizio, no tiniendo estas dos cosas más vida de cuanto tienen gusto, pues cansándome había de desgustarme, después de desgustado, no tenía donde pasar adelante” (*loc. cit.*). Ahora se entiende por qué Boscán ofrece una historia de estos metros; emprende la defensa de los versos italianos, concentrándose en el endecasílabo, digno de usarse en español no tanto por sus dúctiles acentos o la facilidad con que puede combinarse con metros menores, cuanto por la forma en que se ha usado: el soneto, paradigma del Renacimiento en España, tras la estela de Garcilaso, aunque sus raíces, en Palermo, se hundan en el siglo XIII, con Giacomo da Lentini⁷¹.

⁷¹ “Los poetas juegan [en la corte imperial de Federico II] con las formas métricas, creando en sus composiciones estrofas con complejas y sofisticadas alternancia de rimas, que se repiten con el mismo esquema, y a veces con la misma sonoridad estrofa tras estrofa; el manejo acentual es perfecto, y los versos empleados son los más musicales y maleables, los que serán canónicos no sólo en la literatura italiana, sino en la literatura europea, principalmente española: el endecasílabo y su acompañante menor, el heptasílabo, versos que presentan ambos un acento en sexta posición, lo que los hace armónicos. La alternancia de estos versos configura las dos composiciones más usadas: la *canzone* (canción) cuando los endecasílabos prevalecen y la *canzonetta* cuando predominan los heptasílabos. Pero en el ámbito métrico no terminan las maravillas: el máximo poeta entre los que poblaron la corte de Federico, el notario Giacomo da Lentini, acaso con la intención de jugar con las proporciones numéricas que estaba explorando el famoso matemático pisano Leonardo Fibonacci, uno de los ilustres huéspedes de la corte federiciana, creó alrededor de 1230 la estructura poética destinada a perdurar en los siglos y a difundirse en el mundo como ninguna otra: el soneto”, según observa MARIAPIA LAMBERTI (“La

En contraste con el verso de arte mayor, que, según el juicio de los detractores, era, rotundo en su sonoridad, receptáculo habitual de temas morales y políticos, el endecasílabo que ensayaba Boscán, en el cual “los consonantes no andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como en las castellanas” (*loc. cit.*), era tenido por prosa, a más de *troba* “para mugeres”, que “no curavan de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante” (*ibid.*, p. 84). Tachado de prosaico, de afeminado, del endecasílabo dice Boscán que, por artificioso, se aparta de la prosa y, por dúctil, recibe cualquier materia; se amolda al metro clásico. Aunque de los provenzales pasó, por intermedio de los sicilianos, a los toscanos, primero, a los catalanes, después, para Boscán, hombre del Renacimiento, el endecasílabo se remonta a los metros de la Antigüedad: “porque los hendecasílabos, de los cuales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte, y son los mismos, en cuanto la diferencia de las lenguas lo sufre. Y por que acabemos de llegar a la fuente, no han sido dellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado muchas otras

literatura medieval italiana”, en AURELIO GONZÁLEZ Y TERESA MIAJA (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, UNAM, México, 2005, p. 140). Al estudiar la geometría medieval, en particular la cuadratura del círculo, WILHELM PÖTTERS (*Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Longo, Ravenna, 1988, pp. 21 ss. *apud* FERNANDO IBARRA, *La trasgresión de los cánones amorosos en el Contrasto de Cielo D’Alcamo*, tesis de licenciatura, UNAM, México, 2002, p. 53) ha demostrado que las cifras de la forma métrica del soneto corresponden a las que utilizaban los matemáticos medievales, entre ellos Fibonacci, para calcular la superficie del círculo. A más de la conocida definición que el autor de las *Anotaciones*, desde la primera de sus líneas, dio del soneto –“la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española” (*Herrera*, pp. 308 ss.), que proviene, según apuntó con acierto ALATORRE en la introducción a su hermosa antología de sonetos italianos acompañados de sus imitaciones o traducciones españolas en el Siglo de Oro, “de lo que en 1559 había dicho Girolamo Ruscelli” en el capítulo doce de su *Modo di comporre in versi nella lingua italiana (Fiori di sonetti/Flores de sonetos*, ed. cit., p. xii) y a la que podría añadirse las de Díaz Rengifo, en su *Arte poética* de 1592, y Cascales, en sus *Tablas poéticas* de 1617–, donde trata su origen, forma, contenido, dificultades, efectos, no es poco provechoso recordar alguna de las observaciones de LÁZARO CARRETER sobre el asunto: “Ya Burekhardt, en 1860, señaló la importancia que el soneto poseyó en la literatura renacentistas italiana, por la claridad de su morfología, por la disciplina y concentración que imponía al escritor, y por la exigencia de que se alcanzara «mayor vibración y acento en la segundad mitad». Esto último es importante: ninguna otra estructura métrica obliga a ese cambio de intensidad en su desarrollo. Trascurren los dos cuartetos con sus rimas repetidas, lo cual les obliga a una mutua relación. Ésta es muy variable, pero cierta: el segundo cuarteto ha de corresponderse con el primero, en conexión con él, amplificándolo, comentándolo, proporcionando desenlace a la prótasis condicional que planteaba, explicando su causa, manifestando su consecuencia” (*op. cit.*, p. 31).

cosas señaladas en diversas artes” (*ibid.*, p. 87). Si, pese a su ascendencia, entre los opositores dudara alguno todavía de las potestades del endecasílabo, Boscán concluye su argumento: “De manera que este género de trobas, y con la autoridad de su valor propio y con la reputación de los antiguos y modernos que la han usado, es dino, no solamente de ser recibido de una lengua tan buena como la castellana, mas aún de ser en ella preferido a todos los versos vulgares” (*loc. cit.*).

En la carta que acompaña la traducción que hizo de los diálogos de Cicerón, *De senectute* y *De amicitia*, Cristóbal de Castillejo, acaso el detractor más férreo de la métrica invasora, esgrimió razonamientos en contra, incrédulo del nuevo verso que cultivaban los seguidores de Boscán:

[...] agravio se haze, a mi parecer, a los metros en España de estimarlos en tan poco en nuestro tiempo, pues todas las otras lenguas generosas y no bárbaras tienen los suyos en mucho y los han tenido siempre. Exemplo y argumento dello es en la lengua hebraica los cánticos de David y Moisés, y el libro de Job scriptos en metro; y en la griega Homero, y otros poetas excellentísimos que hasta el día de hoy tienen grande autoridad; y en la latina los himnarios que se cantan en la iglesia; y las trovas de Horacio y Virgilio, y de otros infinitos gravísimos y muy señalados hombres, y aun el mesmo Tulio, siendo de otra profesión, no hacía poco caso de sus versos. Pues en la lengua italiana, que manó de la latina también como la nuestra, todo el mundo sabe cuánto se estima Petrarca, y los modernos de agora, aunque sean personas de mucha suerte, precian infinito un buen soneto y quieren ya casi que conpita en este caso su vulgar con el latín⁷².

Se revela, aquí, que Castillejo compartía con Boscán el mismo interés: el ennoblecimiento de la lengua, “ya que España reina y tiene conversación en tantas partes, no solamente del mundo sabido antes, pero fuera dél, que es en las Indias, y tan anchamente se platica y enseña

⁷² CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, “Carta dedicatoria”, en *Obras*, IV: *Obras morales y de devoción. Fragmentos de la Constanza. Carta dedicatoria*, ed. y notas de J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, p. 257; en adelante, *Carta*.

ya la lengua española según antes la latina, a propósito es entendella y adornalla por todas vías como se hace de algunos años acá, y como hicieron romanos a la suya, después que començaron a comunicar a Grecia y las otras tierras estrañas fuera de Italia” (*Carta*, p. 259). Para alcanzar este objetivo no se necesita de un metro extranjero, porque, en contra de las opiniones de Valdés (*vid. supra*, nota 45), el español contaba, desde antiguo, con modelos propios, “de lo cual dan testimonio las obras de Juan de Mena y las del marqués de Santillana⁷³ y de otros que sabemos haber sido hombres de gran cuenta y calidad” (*ibid.*, p. 258). Sólo una razón explica, en consecuencia, por qué los ingenios de España decidieron cultivar, seducidos por el endecasílabo, el soneto, en detrimento de las “trovas castellanas”, es decir su ineptia en el arte de trovar, afectados por haberse ejercitado en el modo italiano: “Mas agora ya, según entiendo, no solamente es trabajo perdido hacer coplas, pero en la opinión de muchos y aun en la mía, oficio de liviandad; y la causa desta quiebra y menoscabo, a vueltas de otras que los tiempos acarrear, debe ser haber habido muchos que trovan mal y muy pocos que sepan hacerlo bien, y retraer asimismo muchas veces quien conozca y favorezca lo bueno y quien corrija lo malo” (*loc. cit.*). Podría creerse, a simple vista, que Castillejo, al aferrarse al verso patrio, negaba la estética nueva; propugnaba, más bien, por informar los metros españoles con los ideales del Renacimiento, prescindiendo de los modos italianos, como lo demuestra la hermosa copla castellana, “Dame, amor, besos sin cuento”, donde imita el quinto (vv. 7-15: “Da mi basia mille, deinde centum...”) de los *Carmina* del Veronés –“poeta [...] menos divulgado que Virgilio, Horacio y Ovidio, más «raro», más

⁷³ Si Castillejo conoció las obras de don Íñigo López de Mendoza por la edición de 1511 del *Cancionero general*, se comprende que tuviera al marqués por autor castellano, porque en la compilación de Hernando del Castillo no figuraban sus sonetos (cf. *Cancionero general recopilado por Hernando de Acuña del Castillo [Valencia, 1511]*, ed. facs. por acuerdo de la Real Academia Española, introd., bibliografía, índices y apéndices de Antonio Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1958, ff. 22r-27v, donde están, entre otras, “una que hizo a la muerte de don Enrique de Villena”, f. 22r, y “otra [...] que se dize coronacion de mossen jordi”, f. 24v).

«renacentista» que ellos”, como apuntó Alatorre⁷⁴–, adelantándose en ello a Tasso, cuyos versos, concentrándose en los primeros del carmen (1-6: “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus...”), lo revelan en el coro final del acto primero del *Aminta*: “Amian, ché non ha tregua / con gli anni umana vita, e si dilegua. / Amiam, ché ’l Sol si muore e poi rinasce: / a noi sua breve luce / s’asconde, e ’l sonno eterna notte adduce”⁷⁵.

De su ingenio, sin embargo, da muestra Castillejo en la “Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano”⁷⁶, en que, tanto en tiradas numerosas de versos castellanos, cuanto en composiciones italianas: tres sonetos (“Garcilaso y Boscán, siendo llegados”, “Si las penas que dais son verdaderas”, “Musas italianas y latinas”) y una octava (“Ya que mis tormentos son forçados”) –para demostrar que se escriben fácilmente, aunque las suyas son poco musicales–, se burla de Boscán, Garcilaso, Diego de Mendoza, Luis de Haro, acusándolos de herejes, es decir de “petrarquistas” (ésta pudo ser la primera vez que el término se usó, aunque despectivamente):

Pues la sancta Inquisición
suele ser tan diligente
en castigar con razón
cualquier secta y opinión
levantada nuevamente,
resucítese Lucero,
a corregir en España
una tan nueva y extraña,
como aquella de Lutero
en las partes de Alemania.
Bien se pueden castigar
a cuenta de anabaptistas,

⁷⁴ *Los 1,001 años de la lengua española*, ed. cit., p. 164.

⁷⁵ Cito por la ed. de Francesco Flora, *Poesie*, t. 1: *Aminta e Rime*, Ricciardi-Einaudi, Torino, 1976, p. 24, vv. 628-632.

⁷⁶ *Obras*, 2: *Obras de amores. Obras de conversación y pasatiempo*, ed. y notas de J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, pp. 188 ss.; en adelante, *Reprensión*.

pues por ley particular
 se tornan a baptizar
 y se llaman petrarquistas.
 Han renegado la fee
 de las trovas castellanas.
 y tras las italianas
 se pierden, diciendo que
 son más ricas y loçanas
 (*Repreñión*, p. 188).

En estas palabras –que quizá habrían recordado los detractores de Góngora, cuando lo llamaron “culterano”, adjetivo no menos despectivo, moldeado sobre “luterano”, que sugiere de igual forma herejía–, no se detiene Castillejo; invoca, para fustigar “sonetos de grande estima, / madrigales y canciones / de diferentes renglones, / de octava y tercera rima / y otras nuevas invenciones” (*ibid.*, p. 191), a los ingenios que trovaron en verso castellano, cediendo la palabra a Juan de Mena –“[...] Según la prueba, / once sílabas por pie / no hallo causa nueva, / pues yo mismo las usé” (*ibid.*, p. 194)–, Jorge Manrique –“[...] No veo / necesidad ni razón / de vestir nuevo deseo / de coplas que por rodeo / van diciendo su intención. / Nuestra lengua es muy devota / de la clara brevedad, / y esta trova, a la verdad, / por el contrario, denota / oscura prolixidad” (*loc. cit.*)–, Garcí-Sánchez –“[...] No cumple, no, / al que en España nació / valerse de tierra estraña; / porque en solas mis *liciones*, / miradas bien sus estancias, / veréis tales consonancias, / que Petrarca y sus canciones / queda atrás en elegancias” (*ibid.*, pp. 194 s.)–, Cartagena –“Con la fuerça d’este fuego / no nos ganarán el juego / estos nuevos trovadores; / muy melancólicas / son estas trovas, a mi ver, / enfadosas de leer, / tardías de relación / y enemigas de placer” (*ibid.*, p. 195)–, Torres Naharro –“Si yo viera / que la lengua castellana / sonetos de mí sufriera, / fácilmente los hiciera, / pues los hice en la romana; / pero ningún sabor tomo / en coplas tan altaneras, / escriptas siempre de veras, / que

corren con pies de plomo, / muy pesadas de caderas” (*loc. cit.*)–, cuyos versos demostraban que la poesía española no necesitaba de modelos extranjeros.

EL TRIUNFO DE LA MANERA NUEVA

Pero la polémica que Castillejo encabezó no fue ni violenta ni cruenta, a diferencia de la que desatarán las *Soledades*. Los italianizantes no contestaron, porque era innecesario, ya que, a la muerte de Garcilaso, la adopción del modo italiano era irrefrenable, como lo demuestra el caso de Gregorio Silvestre, quien, a pesar de haber participado con su “Audiencia de Amor” en la campaña de Castillejo, se convirtió, como tantos otros, al italianismo, a causa de –uso palabras de Tomás Segovia– “la seductora astucia musical de Petrarca”⁷⁷. Muertos Mena, Torres Naharro, Manrique, Cartagena, que representan, para Alfonso García Matamoros, la tradición antigua o “nacional”, como puede leerse en su *Pro adserenda Hispanorum eruditione*, de 1553, en contraste con la moderna o “de renovación”, donde desfilaban insignes “petrarquistas”, acaudillados, en los días de Castillejo, por Lomas de Cantoral, no puede negarse que en España, como ha escrito Gonzalo Pontón⁷⁸, corría la hora del endecasílabo: en él, Juan de Coloma compuso sus octavas sobre Orfeo; en él, Gonzalo Pérez vertió la *Odisea*; Hernando de Hoces, en 1554, las alegorías del poeta de Valchiusa, bajo un título que no da lugar a suspicacias: *Los triunfos de Francisco Petrarca ahora nuevamente traducidos en lengua castellana, en la medida y número de versos que tiene el toscano y con nueva glosa*.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 235.

⁷⁸ “Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1696)”, en JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS (dir.), *Historia de la Literatura Española*, t. 8: *Las ideas literarias (1214-2010)*, Crítica, Madrid, 2011, pp. 145-294.

Aunque los estudios de la poesía áurea pasan de largo sobre él, hay un documento, cuyas transmisión textual e imitación de que fue objeto por Coloma, Cetina, Acuña, Ramírez, Pagán, Arguijo, deslíen toda duda sobre la adopción del modo italiano, pero, ante todo, sobre las alturas a que se elevaría en el Imperio. Me refiero al celeberrimo soneto “Pasando el mar Leandro el animoso”, único poema que circuló mientras Garcilaso estuvo vivo, a más de haber sido el primero en traducirse al italiano, dato que suele pasar desapercibido entre los críticos⁷⁹.

⁷⁹ Con la excepción, sin embargo, de STEFANO NERI, “*Olivieri di Castiglia* (Venecia, 1552): un acercamiento”, conferencia pronunciada en las *Jornadas de Literatura Caballeresca 2014*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 25 de febrero de 2014, por quien tuve noticia, al escucharlo, de la traducción que Francesco Portonari da Trino incluyó entre los preliminares (con exactitud, entre la “Tavola di tytti i capitoli...” y el *incipit* de la novela) de la versión italiana que hizo y estampó en Venecia, en 1552, de *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D’Agarve*: “Passando il mar Leandro coraggioso, / In amoroso fuoco tutto ardendo, / Fe forza al uento, et se n’andò rompendo / Quell’onde con uno impeto orgoglioso: / Ma uinto dal trauglio periglioso / A l’acqua contrastar piu non potendo: / Et piu del ben, ch’iui perdea morendo, / che de la propia uita pauroso; / Come potè sforzò sua uoce irata: / Et con l’acqua parlò di tal maniera; / Ne mai da lor [=d’allora (?), ‘desde entonces’] fu sua fauella u dita: / Acque, poi non si può far ch’io non pera. / Lasciatemi arriuar, e a la tornata / Vostro furor s’appaghe di mia uita” (*Olivieri di Castilia et Artus di d[’]Algarve. Tradotto di Spagnolo in lingua Toscana per Francesco Portonari*, Francesco Portonari da Trino, Vinegia, 1552; cito por el ejemplar de la Biblioteca de Catalunya, signatura X8, A-K8; en línea, tanto en la pág. de la BC, <http://www.bnc.cat>, consultado el 3 de mayo de 2014, cuanto en *Googlebooks*, <http://books.google.com.mx>, consultado el 3 de mayo de 2014). Es de notar que tanto el título que acompaña al soneto en español, cuanto el de la traducción –acaso hecha también por el impresor, según obliga a sospecharlo la falta de alguna indicación sobre la identidad de quien tradujo a Garcilaso en esos folios–, no atribuyen al toledano la autoría de la composición: “Sonetto di Boscán in lingua Spagnola”, “Sonetto di Boscán in lingua Toscana”. Quizá porque el soneto sobre Leandro se estampó entre los preliminares de la *editio princeps* de Boscán y Garcilaso (“que se olvidó de poner a la fin con sus obras”), antes que en el libro cuarto, donde debía haber aparecido; quizá también porque, desde entonces, a más de circular en el pliego suelto lisboeta de 1536, “en algunas ediciones de Garcilaso falta el soneto y en otras se atribuye a Boscán”, según apuntaba MENÉNDEZ PELAYO en su conocida “Bibliografía española de Leandro y Hero” (*Boscán*, p. 316, nota 1). Para aclarar el porqué de la atribución habría que preguntarse, en principio, de qué materiales pudo haber dispuesto Portonari, para, después, diezmar impresiones que corran entre el 1543 y 1552, corroborar en ellas la presencia y atribución del soneto, rastrear la ruta que en Italia siguieron esas ediciones, compulsar el testimonio del soneto que el italiano estampó en su traducción con los que se hayan encontrado. Esta labor, por ahora, excede mi propósito. No será ocioso, sin embargo, dar cuenta de las únicas variantes que no atañen a la ortografía en el soneto XXIX garcilasiano de ese *Olivieri di Catiglia*: 1. e l’animoso; 2. An; 8. che // pauroso. Asombra, no poco, que, en el ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek, München, signatura P.o.hisp. 143 X (en línea, tanto en la pág. de la BSB, <http://www.bsb-muenchen.de/index.php>, consultado el 3 de mayo de 2014, cuanto en *Googlebooks*, <http://books.google.com.mx>, consultado el 3 de mayo de 2014), impreso el mismo año, en la misma ciudad, por el mismo individuo, el testimonio omita el último verso del segundo cuarteto. La elección de ese soneto en particular, acompañado de su traducción, permite sostener que Francesco Portonari, sabedor, como impresor, de lo que se vendía o no, tenía a Garcilaso por garantía contra el fracaso en ventas y a su composición sobre Leandro por texto de “gran fortuna”, como LAPESA escribió de él (*vid. supra*, nota 59), a causa de su forma de transmisión y las imitaciones de que fue objeto en su tiempo. En caso contrario, la inclusión del soneto XXIX en una novela de caballerías, ambos traducidos para los lectores del país del Humanismo, no demuestra sino una

No hace falta señalar, para mi propósito, la importancia del pliego suelto lisboeta de 1536, donde el poema apareció, porque, entre los testimonios, Alatorre ha espigado mejor que nadie, como puede comprobarse en su conocido artículo sobre el asunto⁸⁰. Se comprende por qué Herrera, cuando anota la poesía del toledano, escribe, a diferencia de Boscán, no tanto una historia del endecasílabo, cuanto una del soneto, ya que aquél sólo cobra sentido, al margen de su dulce sonido, si está supeditado a la forma de éste. Aún más: si la estructura del soneto, como sostiene el comentarista,

cosa, que “dichosísimamente nuestro Garcilaso excedió las esperanças de los Italianos, en quanto a nuestra nación, y a los nuestros abrió camino, para presumir de tan dichosa osadia frutos tan colmados como los suyos”, según escribía, en 1611, don LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR (*Libros de la erudición poética*, ed. de Manuel Cardenal Iracheta, CSIC, Madrid, 1946, p. 56).

⁸⁰ “«Ya desde 1536 corría impreso el soneto de Garcilaso en un pliego suelto portugués», observó Menéndez Pelayo; «Ya en 1536 corría en un pliego suelto», resume Lapesa en la 1ª edición de su libro. En efecto: en 1536, el año de la muerte de Garcilaso, apareció en las plazas y los mercados de Lisboa un pliego suelto que le ofrecía al cliente unas *Trouas de dous pastores... por Bernaldim ribeyro... Com outros dous romãces com suas grosas: que dizem. O belerma. E justa fue mi perdición. E pasando el mar leandro*” (p. 149), a lo que agrega el filólogo: “Yo tengo este pliego suelto (que existe en un ejemplar único, del cual no sé que se haya hecho ninguna reproducción fotográfica) por una de las más valiosas joyas bibliográficas de la poesía española. No sólo está allí la primera edición impresa de una obra de Garcilaso, sino también, muy probablemente, la primera edición impresa de un poema español versificado a la italiana. Es una edición doblemente príncipe. Ahora bien: durante esos años (y aun mucho tiempo después) los pliegos sueltos de España y de Portugal solían combinar dos clases de atractivos: las novedades, por una parte, y por otra las cosas conocidas, las que gozaban por anticipado de favor público porque estaban de moda. Lo uno ayudaba a la venta de lo otro [...]. Los historiadores de la poesía española renacentista tal vez no han tenido muy en cuenta ese documento. Después de hablar de los fundadores (Boscán y Garcilaso), suelen pasar a los continuadores (Cetina y los demás) y a los opositores (Castillejo y los demás) dejándonos la impresión de que los moldes italianos se impusieron poco a poco sobre la sensibilidad del pueblo español, venciendo las mil resistencias de los tradicionalistas. El pliego suelto de Lisboa nos hace ver algo muy simple: desde el primer momento, el exquisito soneto XXIX de Garcilaso le gustó a *la gente*” (pp. 149, 150; las cursivas no me pertenecen ni aquí ni líneas abajo). Como acostumbraba hacer, el discípulo de Lida especula en la nota correspondiente, la catorce: “En otras palabras: el pliego de 1536 es, ciertamente, el primer eslabón de una cadena de testimonios de la gran fortuna del soneto, pero es también el último y precioso eslabón de una cadena histórica aún más interesante: la que va desde el momento en que Garcilaso lo escribió hasta el momento en que Germão Galharde lo publicó al lado de un romance y un villancico bien conocidos, y cuyas glosas no eran nuevas [...]. No sólo es probable que el pliego de Galharde ya estuviera agotado en 1537 [...], sino también que el impresor haya acudido, para llenar el espacio que quedaba libre después de las Trovas de Bernardim Ribeiro, a un pliego suelto castellano más o menos reciente o «de moda» [...]. O sea: es probable que la 1ª ed. del soneto XXIX se haya hecho *antes de 1536*. Garcilaso murió a fines de 1536 [...]. No se puede decir que él le haya mandado al impresor portugués, por correo, un producto de su pluma. Es incluso probable que ni se haya enterado de la cosa. Y si por alguna casualidad llegó a ver un día el pliego suelto de Galharde (o, mejor, alguno de los impresos en España, según mi hipótesis), tal vez se haya limitado a decir: «Qué curioso: hasta en pliegos de cordel anda ya mi soneto» (“Sobre la «gran fortuna» de un soneto de Garcilaso”, *NRFH*, 24 (1975), pp. 142-177). No puedo evitar imaginar cuán provechosamente pudo haber usado Alatorre, mejor que yo, la traducción del soneto sobre Leandro al italiano.

sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en sí sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesía, sin hacer violencia alguna a los preceptos y religión de la arte, porque resplandecen en ella con maravillosa claridad y lumbré de figuras y exornaciones poéticas la cultura y propiedad, la festividad y agudeza, la magnificencia y espíritu, la dulzura y jocundidad, la espereza y vehemencia, la conmiseración y afectos, y la eficacia y representación de todas (*Herrera*, p. 308),

no es casual que “la gran fortuna” del soneto garcilasiano se deba a su origen, un epigrama de Marcial, y a lo que el poeta logra con la lengua, en atención de las exigencias de la forma en que ensaya el tema, ya que el soneto exige, como ningún otro género, “más pureza y cuidado de lengua”, comenta Herrera, “más templanza y decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño; y donde no se permite licencia alguna, ni se consiente algo, que ofenda las orejas, y la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola” (*loc. cit.*). Por su tema, caro a la sensibilidad del hombre renacentista, en el soneto de Hero y Leandro, como lo atestiguan sus imitaciones, pero, sobre todo, que haya circulado impreso, puede reconocerse el paradigma de la poesía nueva, cumplidamente amoldada a nuestra lengua. Desde entonces, los versos y las formas italianos, el endecasílabo y el soneto en particular, están trabados al español inescindiblemente, de lo cual, casi cuarenta años después, Herrera dejará constancia en la prolija escritura de las *Anotaciones*. Garcilaso, en las postrimerías del siglo, era un clásico, al lado de Petrarca, de Virgilio. En las armas, en las letras, España había vencido.

Si la labor exegética de Herrera no bastara para entender por qué los poetas gravitaron alrededor del toledano en el pasaje del siglo XVI al XVII, repárese en un hecho: los

impresores, entre ellos el del soneto de Leandro, tenían cada vez menos interés en la poesía cancioneril. A propósito, atinadas me parecen las observaciones de Gonzalo Pontón⁸¹:

Juan Fernández de Heredia llega a la estampa, en 1562, por la devoción filial; las *Obras* de Castillejo, instigadas por Juan López de Velasco, futuro secretario de Felipe II, se publicaron en 1573, después de casi un cuarto de siglo de la desaparición del poeta. El caso más iluminador podría ser el de *Las obras* del famoso poeta Gregorio Silvestre (1582), auspiciadas por su viuda Juana de Cazorla y con la colaboración de Pedro de Cáceres –que firma muchos de los textos prologales–, en las que se registra la distancia entre el proyecto poético de Silvestre (adscribible a 1540–1570) y su impresión en un momento en que la autoridad de Garcilaso era indiscutible, así, en el «Discurso breve sobre la vida y costumbres» del poeta, Cáceres no puede evitar cierto tono de disculpa ante la predilección de Silvestre por el octosílabo, que justifica por su afición a los últimos poetas cancioneriles (Garci Sanchez, Torres Naharro, Fernández de Heredia), circunstancia que impidió «ocuparse de las composiciones italianas que Boscán introdujo en España en aquella sazón» e incluso lo llevó a satirizarlas, siguiendo a Castillejo, aunque más tarde alcanzó a orientarse hacia la nueva poesía, de modo que si hubiese vivido más habría sido un gran poeta en versos italianos, como permitían presumir sus últimas composiciones.

Del síntoma da cuenta la colección de Hernando del Castillo, el *Cancionero general*, en cuya octava edición (Amberes, 1557, a catorce años de la *editio princeps* de Boscán y Garcilaso) se testimonia el tránsito al modo italiano, puesto que ahí aparecen quince sonetos, dos de los cuales tratan de Hero y Leandro, el 269 (“Leandro que de amor en fuego ardia”) y el 315 (“Hero del alta torre do mirava”), que merece glosa (“La ora que Leandro pretendia”, núm. 316), en la edición de Castalia⁸². Aunque notoriamente de poetas poco avezados, cuyos nombres se ignoran, estos sonetos delatan su entusiasmo por la nueva escuela.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 202.

⁸² *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), que contiene todas las poesías que no figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557*, introd. de Antonio Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1959, pp. 236-237, 266. En la edición valenciana de 1514, son sonetos escritos en italiano, religiosos todos, aunque descuellan los que tratan el *Ecce homo*, los que corren del núm. 12 al 29; son tercetos, sería mejor decir *capitoli*, de asunto amoroso, los que van del 136 al 141.

EL CASO (¿OLVIDADO?) DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

En este punto la omisión de un nombre habrá suscitado no poca extrañeza, el del marqués de Santillana, quien fue el primero en escribir sonetos “al ytálico modo” a mediados del Cuatrocientos. He callado voluntariamente ante los versos italianos de don Íñigo López de Mendoza, porque no hubo noticias de su empresa hasta la segunda mitad del siglo XVI. Por ello, cuando su nombre fue invocado en la polémica entre petrarquistas y poetas castellanos, se hizo, como en la *Reprensión* de Castillejo, para demostrar la autoridad de los versos nacionales. Por ello, aunque no sin pudor, el traductor de *Il Cortigiano* no dudó en arrogarse la paternidad de la versificación a la italiana, como se desprende de las palabras que a la duquesa de Soma dirigía: “no querría que me tuviesen por tan amigo de cosas nuevas que pensasen de mí que por hazerme inventor de estas trobas, las cuales hasta agora no las hemos visto usar en España, haya querido probar a hazellas” (*Soma*, p. 84). Declara Boscán, líneas adelante, haber probado la “pluma”, no sin éxito, “en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya” (*ibid.*, p. 85), en la sumaria historia que hizo del endecasílabo. No pudo ser de otra manera, ya que, cuando Boscán versificaba en octosílabos, porque no se había encontrado todavía con Navagero, en ninguna de las impresiones que tuvo el *Cancionero general* a lo largo del siglo, desde la primera de 1511 (*vid. supra*, nota 73) hasta la de 1557, pasando por las de 1514, 1527, 1535 (*vid. supra*, nota 82), aparece uno solo de los sonetos del marqués, editados, la primera vez, por Amador de los Ríos, quien, en 1852, reunió todas las obras⁸³.

⁸³ No será ocioso recordar, en lo que atañe a los sonetos de don Íñigo, el juicio del polígrafo andaluz: “El Marqués de Santillana, rindiendo a las obras de Petrarca el tributo de su admiración y dándole juiciosa preferencia entre otros poetas italianos, procuró, ya en el último tercio de su vida, dotar al parnaso español de la peregrina forma del soneto, no olvidándose, al seguir las huellas del cantor de Laura, de aquella metafísica amorosa que presta fisonomía a sus lamentos y fué imitada después hasta el delirio por nuestros vates del siglo de

Las noticias sobre los sonetos de Santillana, en efecto, son tardías, al punto que se los menciona ya resuelta la disputa sobre el italianismo, hacia el ocaso del siglo XVI. La primera noticia se remonta al *Discurso sobre la poesía castellana*, de 1575, donde Gonzalo Argote de Molina⁸⁴ examina el tipo de verso por el cual el español había transitado hasta su época —el octosílabo de redondilla y de romance, el alejandrino, el endecasílabo, el verso de arte mayor—, a más de afirmar, como testimonio de la supremacía española en poesía, que el endecasílabo, usado en “Sonetos y Tercetos”, fue, desde siempre, verso castellano, aunque ennoblecido ciertamente por los italianos: “paresce esta composición no auerla aprendido los Españoles de los poetas de Ytalia, pues en aquel tiempo, que ha quasi trezientos años, era vsado de los Castellanos como aqui paresce, no siendo aun en aquella edad nascidos el Dante, ni Petrarcha, que despues ilustraron este genero de verso y le dieron suauidad y ornato que aora tiene” (*Discurso*, p. 40). Usado también, al mismo tiempo que en Italia, por “Mossen Iordi” (*loc. cit.*), de quien, asegura Argote de Molina, el poeta de Valchiusa tomó los versos de su soneto “Pace non trouo, e non ho da far guerra” (*ibid.*, p. 41) —según se lee en la transcripción el verso inicial—; por “Mossen Febrer” (*ibid.*, p. 42), quien “hizo vnos sonetos descriuiendo vna grã tormenta que desbarato la armada del dicho rey don Iayme en la expedición que hazia a la tierra sancta” (*loc. cit.*); por el “muy famoso Ossias March, tan celebrado entre los poetas Cathalanes y de la Proença” (*loc. cit.*). No es necesario leer entre líneas, porque Molina es

oro. Pero al traer a Castilla las inspiraciones de la musa toscana, quiso don Íñigo dar también pruebas de la independencia de su ingenio, y cantó en sus sonetos ya las alabanzas de los reyes, ya las virtudes de los santos, ora la desolación del cristianismo con la pérdida de Constantinopla, ora en fin la ruina de la patria, olvidados los antiguos timbres de su nobleza. Al llegar a este punto, penetra en nuestro pecho aquella misma veneración que experimentaba Hernando de Herrera respecto del personaje que con una lengua todavía no acomodada a las modulaciones del verso endecasílabo, arrancaba a su lira patéticos acentos” (*Vida del Marqués de Santillana*, ed. de Augusto Cortina, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires-México, 1947, p. 92).

⁸⁴ Uso la ed. de E. F. Tiscornia, pról. de José Romera, Madrid, Visor Libros, 1995 (Biblioteca Filológica Hispánica, 6); en adelante, *Discurso*.

claro, aunque relata los hechos en interés de España: “a cabo de algunos siglos que [el endecasílabo] andaua desterrado de su naturaleza ha vuelto a España, donde ha sido bien rescebido y tratado como natural; y aun se puede dezir que en nuestra lengua, por la elegancia y dulçura della, es mas liso y sonoro que alguna vez parece en la Ytaliana” (*ibid.*, p. 43). Pese a la parcialidad de sus juicios, Argote fue el primero en mencionar la poesía italianizante de Íñigo López de Mendoza, para sorpresa de quienes reconocían los orígenes del modo italiano en las obras del barcelonés, del toledano: “No fueron los primeros que lo restituyeron a España el Boscán y Garci Lasso (como algunos creen) porque ya en tiempo del rey don Iuan el segundo era vsado, como vemos en el libro de los sonetos y cãciones del marqués de Santilla, que yo tengo; aunque fueron los primeros que mejor lo tractaron, particularmente el Garci Lasso, que en la dulçura y lindeza de conceptos, y en el arte y elegancia no deue nada al Petrarcha, ni a los de mas excelentes poetas de Ytalia” (*loc. cit.*). “Que yo tengo”, escribe Argote, no sin sorpresa para el que lee; pero, aunque quizá nunca se sepa, ¿qué tenía?, ¿un impreso, cosa poco probable?, ¿un apógrafo?, ¿un ideógrafo?, ¿el cancionero enviado a doña Violante de Prades, donde el marqués mandó recoger, ca. 1444, los sonetos, los *Proverbios* y la *Comedieta de Ponça*, hoy perdido?, ¿el manuscrito que envió a Pedro de Mendoza, su sobrino, donde, ca. 1456, había reunido nuevamente sus sonetos, el cual coincide, al parecer, con el 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca?

En contraste con Argote de Molina, Herrera, en cuyas *Anotaciones* se da la otra noticia, a más de la opinión más elogiosa que se conserve sobre el poeta, transcribe uno de los cuarenta y dos sonetos que el marqués escribió en los últimos veinte años de su vida – amorosos, en su mayoría, históricos, políticos, religiosos y morales–, aunque, por desgracia,

sin indicar de dónde pudo tomarlo –quizá de Argote, como sospechaba Menéndez Pelayo⁸⁵– y sobre el cual pueden formularse las mismas preguntas (cf. *Herrera*, p. 314):

Lexos de vos e cerca de cuydado,
 pobre de gozo e rico de tristeza,
 fallido de reposo e abastado
 de mortal pena, congoxa e graveza;
 desnudo de esperança e abrigado
 de inmensa cuita, e visto d'aspereza.
 La vida me fuye, mal mi grado,
 e muerte me persigue sin pereza.
 Nin son bastantes a satisfazer
 la sed ardiente de mi grand desseo
 Tajo al presente, nin me socorrer
 la enferma Guadiana, nin lo creo;
 sólo Guadalquivir tiene poder
 de me guarir e sólo aquél desseo⁸⁶.

Aunque la antítesis en Petrarca es recurrente, no puede demostrarse, a la luz de algún documento (ni siquiera el catálogo que contiene la reconstrucción de la biblioteca de don Íñigo, donde sólo figuran dos obras del poeta laureado, *De remediis utriusque fortunae* y *De viris illustribus*, en traducción al italiano), que los versos del marqués deriven del *Canzoniere*, el cual, al parecer, no estuvo entre sus volúmenes⁸⁷; con todo, parece que estuviese imitando el soneto CXXXIV, al cual, por otras razones, Argote ya aludía líneas arriba:

⁸⁵ “Argote de Molina no dio ninguna muestra de los sonetos del Marqués de Santillana, pero sospecho que él fuese quien comunicó a Hernando de Herrera el único de estos sonetos que en el siglo XVI se publicó, el único que antes de 1844 anduvo corriendo por manuales y antologías [...]. Es singular que esta noticia de los sonetos del Marqués apenas se divulgase por entonces fuera del círculo de los preceptistas y poetas sevillanos. De Argote la tomó para su *Exemplar Poético* Juan de la Cueva, que, al tratar del endecasílabo, apenas hace más que poner en verso la doctrina de su predecesor, cayendo en el mismo error de creer más antiguo el endecasílabo en España que en Italia” (*Boscán*, p. 152).

⁸⁶ MARQUÉS DE SANTILLANA, *Comedieta de Ponça. Sonetos “al itálico modo”*, ed. de Maxim P. A. M. Kerkhof, Cátedra, Madrid, 1986, soneto XIX, pp. 145-146.

⁸⁷ A más del conocido estudio de MARIO SCHIFF, *La Bibliothèque du marquis de Santillane: étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de don Íñigo López de Mendoza, 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del real de Manzanares, humaniste et auteur espagnol célèbre*, Paris, Émile Bouillon, 1905, véase

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
 e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
 et volo sopra 'l cielo, et ghiaccio in terra;
 et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' à in pregion, che non m' apre né serra,
 né per suo mi riten né scioglie il laccio;
 et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
 né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua e grido;
 et bramo di perir, et cheggio aita;
 et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
 egualmente mi spiace morte et vita:
 in questo stato son, donna, per voi⁸⁸.

Lapesa, que estableció fechas de composición⁸⁹, descubrió fuentes, estudió tropos, escandió versos, de los sonetos de don Íñigo López de Mendoza, no creía que el hipotexto de que parte ese soneto⁹⁰ se hallara entre los versos de las “rime sparse”, acaso por seguir de cerca a Joseph Seronde⁹¹, quien demostró que Santillana había tomado los términos opósitos de la balada

ARTURO FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. 1: *Petrarca in Ispagna. Boccaccio in Ispagna. L'umanesimo italo-ispánico e la Biblioteca del Santillana*, Bocca, Torino, 1929, pp. 389 ss.; 390, nota 1; 395, nota 2.

⁸⁸ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, ed. de Ugo Dotti, introd. de Ugo Foscolo, notas de Giacomo Leopardi, Feltrinelli, Milano, 4ª ed., 1999, p. 170.

⁸⁹ Las de los números 2 (1438), 5 (1439), 13 (1443), 18 (1444), 30 (1453), 31 (1453-1454), 33 (1454-1455), en la ed. de Gómez Moreno y Kerkhof, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas. Poesía. Prosa*, Fundación José Antonio de Castro-Turner, Madrid, 2002.

⁹⁰ Forma que sin duda había aprendido estudiando a los italianos, según puede inferirse de la “Carta a doña Violante de Prades, condesa de Módica”, donde escribió, errando en el artífice del soneto, que fue, como ya advertí (*vid. supra*, nota 71), Giacomo da Lentini: “E esta arte falló primero en Italia Guido Cavalgante, e después usaron d’ella Checo d’Ascholi e Dante; e mucho más que todos Françisco Petrarca, poeta laureado” (MARQUÉS DE SANTILLA, *Obras completas*, ed. cit., p. 500), y del “Prohemio e carta al condestable don Pedro de Portugal”, donde se lee: “Los itálicos prefiero yo –so enmienda de quien más sabrá– a los françeses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios e adórnanlas e conpónenlas de fermosas e peregrinas istorias” (*ibid.*, p. 507); líneas antes, había observado: “[...] Dante escribió en terçio rimo elegantemente las sus tres comedias: *Infierno, Purgatorio e Paraiso*; miçer Françisco Petrarcha, sus *Triunphos*; Checo D’Ascoli, el libro *De proprietatibus rerum*, e Johán Bocaçio el libro que *Ninfal* se intitula, aunque ayuntó a él prosas de grande eloqüençia a la manera del *Boeçio consolatorio*. Estos e muchos otros escribieron en otra forma de metros en lengua itálica que *sonetos e cançiones morales* se llaman” (*ibid.*, p. 506).

⁹¹ “A study of the relations of some leading French poets of the XIVth and XVth centuries to the Marqués de Santillana”, *The Romanic Review*, 4 (1915), pp. 60-86.

“Riches d’amour et mendians d’anime”, de Guillaume de Machaut⁹², de cuyo “Lay Mortel”, además, depende el primero de los tercetos. Empero, la enumeración de los ríos en los tercetos hace recordar también “Non Thesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro”, soneto CXLVIII de los *Rerum vulgarium fragmenta*, que tradujo y glosó Enrique de Villena⁹³, aunque se ha escrito que fue don Íñigo López de Mendoza quien pudo haberlo vertido y comentado⁹⁴.

⁹² Cuyo *Voir dit* es “joya sin par de la literatura francesa”, según afirmó GUSTAVE COHEN (*La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*, trad. de Margarita Nelken, FCE, México-Buenos Aires, 1958, pp. 197 ss.)

⁹³ Lo incluye PEDRO M. CÁTEDRA en su ed. de ENRIQUE DE VILLENA, *Obras completas*, t. 1: *Los doce trabajos de Hércules. Tratado de la lepra. Arte cisoria. Tratado de consolación. Exposición del salmo “Quoniam videbo”. Tratado de fascinación o de aojamiento. Epístola a Suero de Quiñones. Arte de trovar. Exposición del soneto de Petrarca. Cartas. Tratado de astrología*, Fundación José Antonio de Castro-Turner, Madrid, 1994, pp. 373-379. No tanto en el apartado donde se advierte de los criterios de edición (pp. xxviii-xxxix), cuanto en la Introducción (p. xxvi), dice de paso: “La traducción y glosas del soneto de Petrarca se halla en el mismo manuscrito que la *Divina Comedia* y, como han demostrado Carr y Weiss [supongo que se refiere, respectivamente, a los trabajos “A Fifteenth-Century Castilian Translation and Commentary of a Petrarchan Sonnet: Biblioteca Nacional, ms. 10186, folios 196r-199r”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V (1980-1981), pp. 123-143 y *The Poet’s Art. Literary Theory in Castile, c. 1400-1460*, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, Oxford, 1990], es casi con seguridad obra de Villena. Da la impresión de ser un trabajo complementario de la traducción de la *Eneida*: lo que al traductor y glosador interesa es la ilustración cosmográfica y la vida poética del mundo italiano”. Pudo el editor haber precisado que la Biblioteca Nacional de España conserva el manuscrito, procedente de la biblioteca de los duques de Osuna y el Infantado (*vid.* MARQUÉS DE SANTILLANA, *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, ed., pról. y notas de Regula Rohland de Langbehn, estudio preliminar de Vicente Beltrán, Crítica, Barcelona, 1997, p. 371, nota 226.12), bajo la signatura MSS/10186 y que en el f. 196r está el “Soneto que fizo micer Francisco [Petrarca] por el gran desseo que avia de obtener la poesia, afirmando que otro deleyte o bien temporal no lo podrian tanto contentar la sitibunda voluntad suya. E fabla de amor methaforicamente entendiendolo de lo suso dicho. Con la traducción española” (Cf. *Comedia Dantis Allegerii florentini in qua tracta de penis et punicionibus viciorum et de meritis et premiis virtutum / traducción española de Enrique de Villena*, manuscrito, 1401-1500?; en línea, <http://bdh.bne.es>, consultado el 3 de mayo de 2014); sólo en el t. III: *Traducción de la «Eneida», libros IV-XII. Traducción del Dante. Índices*, 2000, menciona la signatura del manuscrito (p. xiv).

⁹⁴ “En un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid [supongo que se trata del 10186], estudiado por Mario Shiff [...], hay una transcripción del soneto *Non Tesin, Po, Varo, Adige e Tebro...* y en el mismo folio está una traducción seguida de un largo comentario. La escritura es del siglo XV. Puesto que el manuscrito contiene notas marginales por Santillana, otro investigador, Vegue y Goldoni, en *Los Sonetos al Itálico Modo de López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid, 1911, concluye que éste debió de ser el traductor. Y después de la tarea de transliteración y traducción, el marqués produjo una imitación, nada menos que su más famoso soneto y el único que apareció en los florilegios hasta 1849, *Lexos de vos e cerca de cuidado...*”, anotaba FUCILLA (“Introducción”, a sus *Estudios sobre el Petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960, p. xiv). En su artículo “*Qual più diversa e nova cosa...*”, donde comenta el soneto de Petrarca y analiza, en detalle, las variantes en el testimonio (especulando sobre sus causas) que usó Villena para su traducción, que lo hacen errar el sentido en algún verso, MARTHA ELENA VENIER ha observado: “La única copia en italiano y su versión al español de esta pieza con que cuento –de una colección destinada a recoger toda la literatura española [se refiere, por cómo la describe, a la ed. de Pedro M. Cátedra, si no me equivoco, que consigné en la nota anterior]– está limpia de cualquier dato sobre ubicación del manuscrito, posible fecha de traducción, especulación sobre la legitimidad de la atribución, de cómo fue a parar –tan pequeño y solitario– al lugar donde se conservó o cuánto del *Canzoniere*

El soneto, entresacado de los otros muchos que se estudian en *La obra literaria del Marqués de Santillana* –cuyas meditaciones sólo pueden compararse a las de María Rosa Lida sobre Mena o sobre Boscán de Marguerita Morreale–, hizo entender a Lapesa que “el petrarquismo es para Santillana una bella manera prestigiosa, una «fermosa cobertura» más, como antes las alegorías de los decires narrativos”⁹⁵, ambos descubiertos en el cantor de Laura. En otras palabras: el del marqués era, aunque el primero de sus testimonios, un petrarquismo superficial que evidenciaba el conocimiento, antes que asimilación o transformación, de los versos del lírico de Arezzo. Y si por “texto petrarquista” se entiende el que evidencia la influencia directa o indirecta del Petrarca vernáculo, en general, y del *Canzoniere*, en particular, el soneto en comento no podría serlo, porque en él la materia que intertextualmente se transforma es la de los versos del célebre músico francés, como obligan a aceptar el descubrimiento de Seronde, el análisis de Lapesa, a menos que se ajuste, como debería hacerse, esa definición, que se repite desde los estudios de Fucilla. Por esto ha propugnado la estudiosa de Dávalos y Figueroa a lo largo de los años y, en lo que atañe a “Lexos de vos e cerca de cuydado”, en su artículo “Palimpsesto de don Íñigo: los «sonetos al itálico modo» desde sus subtextos”⁹⁶, cuando escribe que, al ser “la fuente directa Machaut, e indirecta la literatura francoprovenzal, las antítesis del Marqués no derivan de Petrarca

se conocía en el medio afín al aragonés, quizá porque esto es algo de lo que no hay que dudar. En el catálogo que contiene la reconstrucción de la biblioteca del marqués de Santillana [...] sólo se advierte que en el mismo manuscrito [...] donde se encuentra la traducción de la *Commedia* hay «un soneto en italiano con trad. castellana». Dice Fucilla [...] que varios críticos atribuyen la traducción al marqués y habría razones. Prescindiendo de que Santillana se inspiró en los *Trionfi* para su *Triunphete*, el soneto 148 tiene anotaciones suyas e imitó las antítesis de «Pace non trovo e non ò da far guerra» en uno de sus sonetos: // Lexos de vos e cerca de cuydado [...] //. Quizá, y ahí lo dejo, porque no es tema para este lugar. En todo caso, como poeta, el marqués se hubiera esmerado más en trabajar los versos” (*Boletín Editorial. El Colegio de México*, 2004, núm. 110, p. 6).

⁹⁵ Ínsula, Madrid, 1957, § V.

⁹⁶ En CONCEPCIÓN COMPANYY *et al.* (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media (Actas de las VI Jornadas Medievales)*, UNAM-El Colegio de México, México, 1999 (Publicaciones de *Medievalia*, 22), pp. 87-99.

directa ni indirectamente, por lo cual, de juzgarse por la definición que estamos examinando [la que recordé líneas arriba], no serían petrarquistas”, a lo que añade: “Falaz conclusión”⁹⁷, no sin dar sus argumentos, que cito por extenso:

Habían admirado a don Íñigo las recurrentes antítesis de «Pace non trovo» que su amigo Jordi de Sant Jordi parafraseara por primera vez en la Península en un poema que, no por casualidad, Santillana eligió para elogiarlo en su «Proemio e carta»: «una canción de opósitos que comienza: “Tos jons aprench e desaprench ensems”». Naturalmente el Marqués conocía los oxímoros de esos *Trionfi* que había imitado, y los de las *Rime*, a cuyos «muchos sonetos» hace alusión. De modo que no sería difícil que, al componer los cuartetos del suyo desde el subtexto de Machaut, Santillana tuviera en mientes a Petrarca; y, de hecho, lo tuvo. Quien lea su poema con cuidado ha de entender que mi certidumbre no se arriesga en conjeturas. De seguro puede decirse que al usar el texto francés don Íñigo estaba pensando en el *Canzoniere* porque cuando, en la mitad, el segundo cuarteto pone fin a la serie antitética, hace que toda ella desemboque en dos versos, no por azar en privilegiada posición de cierre: «la mi vida me fuye, mal mi grado, / e muerte me persigue sin pereza». Versos definitorios. No gracias a lo más vistoso, sino a lo más genuino del *Canzoniere*: «La vita fugge e non s’arresta un’ora / e la morte vien dietro a gran giornate» (CCLXXII). Aquí el Marqués no ha trastabillado ni siquiera en el ritmo de sus endecasílabos, que tantas veces otras ocasiones le fue tan difícil de domesticar. En el primer terceto parece abandonar a Petrarca para regresar a Machaut, pero habiendo suscitado ya la clara presencia del vate de Valclusa, ¿cómo no oír correr al Sorgha por este Guadalquivir? Santillana no ha compuesto meras variantes de una balada francesa: la ha petrarquizado. Por todo lo cual resulta que a pesar de que la inmensa mayoría de sus versos derivan de un texto y de una tradición independiente del *Canzoniere*, este poema es quizá lo más genuinamente petrarquista de toda nuestra lírica hasta llegar a Boscán y Garcilaso después de 1526. Teniendo esto en cuenta, podemos concluir que en lo que atañe a este soneto, la definición de petrarquismo no reconocería como petrarquista un poema por su mayor parte derivado directamente de textos no petrarquistas. El peligro de todo esto puede calibrarse cuando vemos que un crítico tan fino como Lapesa no supo escuchar esos versos definitorios que, a mi juicio, rigen el soneto, encauzan los opósitos y determinan la naturaleza del poema todo⁹⁸.

Es lícito sostener, con Colombí-Monguió, que Santillana introdujo el petrarquismo en España, pese a que, como se ha ido repitiendo desde Lapesa hasta Kerkhof, pasando por Pérez Priego, Durán, Gómez Moreno, sus sonetos no lograron “aclimatar” el endecasílabo en su tierra, como

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 89 s.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 90.

tampoco pudieron desprenderse del influjo ejercido por el arte mayor castellano⁹⁹. Con todo, haber comenzado a recorrer el camino de la poesía nueva del Renacimiento vernáculo, que eligieron andar, no sin dificultades, los ingenios de los áureos siglos por venir, con noticias de sus “sonetos fechos al itálico modo” o sin ellas, era, para esos días, empresa única, porque, criado en armas, en letras, “tentó primero con singular osadía”, escribe Herrera en el prolegómeno de las *Anotaciones*, “y se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, y volvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas” (*Herrera*, p. 314).

⁹⁹ Aunque “quien esto escribía”, reconoce LAPESA, “había llegado lo más cerca posible en su tiempo a un tipo de arte que en Castilla no había de ser plenamente comprendido hasta un siglo después. La aclimatación definitiva requería un humanismo más profundo y, en consecuencia, más sobrio; una sensibilidad más espontánea, mayor efusión lírica y una lengua más fija. El Marqués intuye con certero sentido cuál era la renovación poética necesaria para el futuro, se esfuerza por abrirle camino y muestra poseer dones poéticos capaces de superar muchas veces las limitaciones impuestas por su formación y por su ambiente” (*op. cit.*, § V).

CAPÍTULO II

FRANCISCO DE TERRAZAS

Se sabe, porque consta en los prolijos archivos de la Inquisición, que al llegar a Nueva España en 1608, Mateo Alemán traía consigo un ejemplar del Quijote, con el cual distrajo, sin duda, numerosas horas durante su largo viaje. No fue ése el único migrante español que cargó libros en su equipaje de mano. En ese acto de selección –que no debió ser súbito ni impensado, porque la venida a estas tierras se preparaba con mucha anticipación y no pocos trabajos– había probablemente, además de la necesidad que imponía en algunos casos la profesión (administrativa, religiosa, literaria), cierta vocación de lectura que se ejercitaba en medio de suciedad, sabandijas, náuseas, enfermedad, tormentas, temor (a lo conocido y desconocido).

MARTHA ELENA VENIER

La aguja de la imaginación nos ayuda a zurcir los retazos de las figuras.

ALFONSO REYES

EL ESTADIO DE LA LÍRICA NOVOHISPANA EN EL QUINIENTOS

Apoco, primero, de haberse cumplido la Conquista, y ordenado, después, la ciudad recién fundada sobre la de los vencidos, según el *imperium* de la Hispania del sucesor de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, asombra, no poco, la celeridad con que se cultivó la poesía en el virreinato de Nueva España. Impiden objetarlo, en cuanto testimonio más antiguo de la afición por fruir versos entre los descendientes del conquistador, las inscripciones, cuyo autor aún se nos escapa, o latinas, en forma de epigrama, o castellanas, en sonetos y *ottava rima*¹, que adornaron el túmulo erigido en este lar, a la

¹ Tomados de la *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, de GARCÍA ICAZBALCETA (nueva ed. de Agustín Millares Carlo, FCE, México, 1954, p. 175), MARTHA LILIA TENORIO (*Poesía novohispana. Antología*, ed. de..., presentación de Antonio Alatorre, El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, 2010, t. 1, pp. 91 ss.; en adelante, *MLT*) reproduce los cuatros sonetos que se conservan: “Oh Muerte, ¿de qué tienes alegría?...”, “No son horas aquestas que hacemos...”, “—¿Por qué dejasteis, César no vencido...”, “¿Por quién es el extremo

muerte del Emperador en 1559, que describió el primer ocupante de la cátedra de retórica en la Real y Pontificia Universidad de México. En el *Túmulo imperial de la gran Ciudad de México a las obsequias del invictísimo César Carlos V*, debe advertirse, según hizo Menéndez y Pelayo, por sobre las circunstancias en que se edificó ese “mausoleo efímero”, como lo ha llamado Huberto Maldonado Macías², que “los humanistas del Nuevo Mundo”, los que habían escandido, como trenos para el monarca, cuatros sonetos, a más de la decena de octavas, “no andaban rezagados, y que recibieron pronto las novedades literarias que por vía de Italia se habían comunicado a nuestros ingenios”³.

Si acaso Cervantes de Salazar fue el artífice de los versos de esos sonetos y esas octavas, saberlo importa poco; lo importante es que por las novedosas composiciones conservadas en el *Túmulo imperial* —aquí inusitadas hasta entonces— cabe suponer que la disputa entre los poetas españoles partidarios de imitar a los petrarquistas de Italia, y los detractores de éstos, al mediar el siglo, acaudillados unos por Lomas de Cantoral y otros por Cristóbal de Castillejo, había llegado resuelta al Nuevo Mundo y que el “modo italiano” se había “trasplantado”, lo digo con la metáfora que usó Octavio Paz en su ensayo sobre la monja jerónima, desde la Metrópoli a Nueva España, para establecerse, en lo que atañía a la poesía culta no latina, como principio al que se ajustaron los versos que irían componiéndose desde la centuria de la Conquista hasta el gongorismo que cundió en esta margen atlántica desde las postrimerías del

lamentable...”, a más de la más extensa de las composiciones en octavas, “Andaba la Ventura variando...” (la otra, de una sola octava, comienza “Agora muere aquel que fue, viviendo...”; cf. FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *México en 1554. Túmulo imperial*, ed., pról. y notas de Edmundo O’Gorman, Porrúa, México, 2ª. ed., 2000, p. 202).

² “Poesía de fiesta y solemnidades”, en *Historia de la literatura mexicana*, coords. Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot, Siglo XXI-UNAM, México, 1996, t. I, p. 470.

³ *Historia de la poesía hispano-americana*, Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. I, p. 26.

Quinientos, y que se prolongó hasta el ocaso de la Ilustración⁴. Bien ubicados para unos y desconocidos para otros, basta, para demostrarlo, con los tercetos encadenados de *Grandeza mexicana* o los modelos poéticos caballeresco (el *Innamorato* de Boiardo, el *Furioso* de Ariosto) de *El Bernardo* y bucólico (la *Arcadia* de Sannazaro) del *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, de Bernardo de Balbuena, quien superó, en lo que toca a la representación mimética del Nuevo Mundo, a Juan de la Cueva y Eugenio de Salazar, según ha demostrado Martha Lilia Tenorio⁵. De la “manera italiana” dan cuenta también, por el verso no menos que por los temas, sus sonetos, en los que el petrarquismo rutila, acaso menos intensamente que en los terracinos, por el caleidoscopio de Garcilaso y Herrera. En él, como en ningún otro, pueden hallarse las “riquezas” y “lindezas”, de que habló Eugenio de Salazar en la célebre epístola enderezada al magno comentarista del toledano:

Ya nos envía nuestra madre España
de su copiosa lengua mil riquezas
que hacen rica aquesta tierra extraña;
también Toscana envía las lindezas
de su lenguaje dulce a aqueste puesto
que en breve estará lleno de proezas...⁶

⁴ Para conocer las fases por que transitó la escuela del cordobés en la América virreinal, a más de los poetas que de ella participaron, véase MARTHA LILIA TENORIO, *El Gongorismo en Nueva España. Ensayo de Restitución*, El Colegio de México, México, 2013.

⁵ “Lo que en De la Cueva era pura literalidad y enumeración descriptiva, y en Salazar ensayos aislados de superar esa literalidad (ensayo emprendido principalmente en la «Bucólica»), en Balbuena es ya la construcción poética del Nuevo Mundo, por medio de una lengua opulenta, rica en imágenes y reminiscencias clásicas renacentistas. En Balbuena, Nueva España no es objeto de una descripción, sino detonante de ficción poética. De ahí su permanente búsqueda de una lengua poética que sintetice su formación, la cultura libresca del Viejo Mundo y la total novedad y rareza (en los dos sentidos: de singularidad y extrañeza) del Nuevo Mundo. El recuento de las cosas de Nueva España que en otros autores estaba motivado por cierta ingenua pretensión de «realismo» descriptivo, en Balbuena está motivado por una intención lírica; su trabajo con la lengua implica un trabajo de invención poética” (*MLT*, p. 37).

⁶ “Epístola al insigne Hernando de Herrera en que se refiere al estado de la ilustre Ciudad de México”, en ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE, *Poetas Novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, UNAM, México, 2ª ed., 1964, p. 67.

A Balbuena, por una parte, y a Terrazas, por otra, se los ha tenido por poetas de transición, por cuyo intermedio la poesía novohispana habría pasado del Renacimiento al Barroco, porque los versos de ambos ingenios se habían amoldado a los de Garcilaso y su comentarista, epicentro de la poesía sevillana, más prolijo, que “son expresiones del manierismo más que de la madurez del clasicismo”⁷. La opinión de Paz —es decir que los poetas de *Nuevo mundo y Conquista y Grandeza mexicana* son sólo importantes, para la historia de la literatura en Nueva España, por haber atraído, con los artificios ingeniosos de sus versos, el suntuoso Barroco peninsular, antes que por haber sido poetas atentos a la poesía de su tiempo, no menos que a los gustos de quien entonces la fruía aquí y en España— es equívoca y ha cundido, porque el cada vez menos desconocido siglo XVI en Nueva España se tiene aún por vaguido poético de sumisa imitación, en interés, por obra de sor Juana, a quien sólo suele recordarse, de la centuria siguiente, en cuya poesía, la barroca, según se dice con insistencia, se halla lo más “original” de la poesía en el Nuevo Mundo. Como categoría estética, la “originalidad” no puede usarse sino anacrónicamente, para justipreciar el hecho literario en Occidente, en éste el de Nueva España también, porque hasta antes de la Revolución francesa, en lo que atañe a la historia, y el Romanticismo, en las artes, la voluntad de ser original, es decir estar al principio y en el principio de la creación —liberado el artista del imperio de la imitación, no poco violenta, con la tradición—, no sustentaba la poesía. Si,

⁷ El Nobel mexicano, líneas adelante, prosigue de este modo: “Así, pues, las raíces de la poesía mexicana no están ni en la Edad Media ni en un imposible «clasicismo» —como creía Jorge Cuesta— sino en ese momento de tránsito del Renacimiento al Barroco que fue el manierismo del siglo XVI. A través de los manieristas Terrazas y Balbuena se realiza el pasaje hacia la poesía barroca. Dos características del barroco novohispano: no sólo fue el período más rico en figuras literarias sino que fue el más largo, pues se extiende hasta mediados del XVIII. Largo y rico, este período es también poderosamente original. Se suele decir que el barroco mexicano es un capítulo del barroco español que, a su vez, es un capítulo del barroco europeo. Esta definición apresurada olvida lo esencial: la inmensa originalidad del barroco español —Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón— y, dentro de esa originalidad, la nada desdeñable de sor Juana Inés de la Cruz” (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 13ª reimpr., 2010, p. 74).

porque son pre-barrocos, es decir manieristas, cuya valía consiste en adelantar lo que vendrá en el “original” barroco novohispano, en Terrazas y Balbuena la poesía es sofisticada, artificiosa, se debe, antes que nada, al principio según el cual se había ordenado la creación poética occidental por lo menos desde los poetas alejandrinos, la *imitatio*, a más de la *traditio*, esa suerte de transmisión de *tópoi*, que aparecen una y otra vez, porque se los imita por siglos y sitios distantes, y formas en que éstos se materializan, los obligaba a ser cada vez más ingeniosos. En la historia de las literaturas de Occidente, hasta antes de la ruptura romántica primero, y la negación del pasado por las vanguardias después, la *imitatio*, en tanto que “voluntad de imitar”, y la *traditio*, como “voluntad de pertenecer”, movieron a los poetas a rivalizar entre sí, es decir con los de su tiempo y aun con los del pasado, para obtener el derecho de pertenecer, al haber imitado, a la tradición, a condición de ser, antes que originales, novedosos, lo cual sólo se logra con arte, como técnica, e ingenio, como la capacidad creativa de sumar nuevas formas de representación de la realidad por la poesía al acervo de las que se han ido acumulando y nutriendo unas a otras a lo largo de los siglos desde el primer poeta que haya decidido imitar en la historia de la literatura culta.

Si no se mira la poesía renacentista hispánica en el Nuevo Mundo, primero en la Ciudad de México y poco más tarde en el virreinato del Perú (pienso o en Dávalos y Figueroa y la *Miscelánea Austral*, o en los ingenios de la Academia Antártica, que han estudiado Alicia de Colombí-Monguió, tras cuya estela hemos ido no pocos de nosotros, y Sonia Rose), como un acontecimiento no tanto “original”, cuanto “novedoso”, esas voluntades se reconocen – espigo solamente un par de ejemplos–, en el industrioso trabajo intertextual del Terrazas que trata en “Dejad las hebras de oro ensortijado” del desdén de la amada con los *loci* petrarquistas en uso, transformándolos (o conquistándolos, según se diría recordando las

estimaciones de Goethe sobre la tradición en Occidente indicada por los griegos), de Bembo, Molza, Vadillo o Figueroa, Pacheco, Herrera, o del Balbuena que aún, por una parte, la fantasía caballeresca, en su poema sobre las aventuras del campeón español, por ellas traído hasta el Valle de Anáhuac, que triunfó de los doce Pares de Francia bajo la égida de Roldán, y, por otra, el melifluo idealismo bucólico sannazaresco, con la realidad del mundo que lo circundaba, donde reconoció, crecido aquí, la Arcadia que se había fabulado para escenario de los pastores de Teócrito, que, a su manera (y eso es lo que importa), Virgilio, Garcilaso, Tasso, habían ideado en las *Geórgicas*, “el dulce lamentar” de Salicio y Nemoroso, el *Aminta*.

Acá traída por los ingenios vecindados o de paso, juntamente con las armas y la lengua, la poesía hispánica no pudo ser, según advirtió hace ya muchos años Méndez Plancarte desde las primeras líneas de su *Poetas novohispanos*⁸, una continuación de los modos de poetizar más cumplidos en la España de los Siglos de Oro, aunque se insista todavía en lo contrario, es decir en su “diferencia”, “otredad”, originalidad”, “identidad”, por un afán “nacionalista” o “mexicanista”⁹. Al trasplantarla acá Cristóbal Cabrera, Gutierre de Cetina, Pedro de Trejo, Juan Bautista Corvera, Eugenio de Salazar, Juan de la Cueva, Pedro de

⁸ “Las letras novohispanas –ya su nombre lo dice: hispanas, si nuevas–, tienen su voz más propia en el castellano, la lengua «Compañera del Imperio», que recibimos con la civilización cristiana y latina, en el crisol que para siempre nos troqueló –por sobre étnicas complejidades– como «Sangre de Hispania fecunda»” (*op. cit.*, p. V).

⁹ En la introducción a su antología de la poesía novohispana, que, sin duda, ha superado, en extensión y rigor filológico, la de Méndez Plancarte, la única con que contamos durante años, acierta Tenorio, cuando escribe: “Me parece, pues, fundamental evitar el punto de vista aislacionista. Nada aporta al estudio de la poesía novohispana recuperar para *nuestro* acervo literario ciertos autores, considerándolos *mexicanos* por haber nacido o vivido en Nueva España o por haber escrito su obra aquí o sobre *cosas mexicanas*. Al contrario, sólo viendo a todos los poetas que poblaron la república literaria novohispana –prescindiendo de si eran «mexicanos», «criollos», «indígenas», «españoles»– como parte de una misma tradición poética (la española de los Siglos de Oro) podremos valorar su obra, así como considerar la posibilidad de que la lengua poética, aun siendo una en todo el mundo hispánico, haya desarrollado en el virreinato alguna especificidad o particularidad. No me interesa ver en esa particularidad (si es que la hay) un elemento distintivo que dé «identidad propia» (¿mexicana?) al discurso poético novohispano, sino analizar en qué reside esa «singularidad» y si, en efecto, tienen la importancia, la dimensión, para que la poesía del virreinato sea considerada aparte de la del resto del mundo hispánico” (*MLT*, p. 18).

Ledesma, José de Arrázola, Pedro de Hortigosa, Fernán González de Eslava, se había indicado a los poetas que nacerían de los conquistadores y sus descendientes en Nueva España una ruta por seguir, una parcela por sembrar; éstos, para pertenecer a la tradición en que se habían criado, imitando modelos peninsulares y, por intermedio de éstos, europeos, ya latinos, ya italianos, para apropiarse de ellos, al ofrecerlos de vuelta novedosos, emprendieron esa ruta, cultivaron ese *pagus*. Los poetas que al paso de los años se sucedieron durante las centurias por las que se prolongó el orden virreinal, fueron o avanzada de caminos que, recorridos hasta un punto, debían seguir edificándose, proyectada más allá la ruta que otros habían trazado, o cumplidas flores en una tierra feraz común, la de la lengua española, donde don Íñigo López de Mendoza, Boscán, Garcilaso, las habían cultivado antes, según la agricultura de Toscana. Los novohispanos, en tanto que poetas hispánicos, son tan “nuestros”, como de los españoles o, por mejor decir, de quien hable español, y, para el siglo XVI, como para las centurias que siguieron, baquetearon, entre pares, con los ingenios de la Metrópoli, aun con el océano de por medio. La inclusión en el que podría llamarse “canon peninsular hispánico”, es decir la poesía áurea de los siglos XVI y XVII, de Terrazas, en aquél, y de sor Juana, en éste, impiden dudarlos, porque con ellos, al regreso de los galeones, la lengua hasta aquí traída con la Conquista, había vuelto cargada de riquezas, los versos con que ambos la habían noblemente cultivado. Con éstos, a más de Balbuena, a caballo entre ambas centurias, las que una vez habían sido “riquezas peregrinas”, según recordaba Herrera en su relación del “itálico modo” en España, ganadas por los ingenios en los primeros decenios del Quinientos en la otra margen del Atlántico, se embarcaban, desde ésta, multiplicadas. Si la lengua era una sola, según habíase informado el afán lingüístico de Elio Antonio, también

la poesía que se compuso al tiempo en ella era una misma, tanto en éste, cuanto en el Viejo Mundo.

Por González de Eslava, que se burlaba de ellos en el decimosexto de sus *Coloquios espirituales*, y Balbuena, que se jactaba en el prólogo a su *Grandeza mexicana* (1604) de haber vencido en tres certámenes poéticos a trescientos ingenios, para el siglo XVI, Sigüenza y Góngora, que contó quinientos candidatos en la justa para la Inmaculada Concepción (*Triunfo parténico*, 1683), para el XVII, y José Mariano Beristáin, que ideó el certamen con que se conmemoró la colocación de la escultura ecuestre de Carlos IV, y Luis G. Urbina, que tentó una crónica del acontecimiento en el estudio introductorio a la celeberrima *Antología del Centenario*, para el XVIII (cf. *MLT*, t. 1, pp. 20, 21; t. 2, pp. 1295 ss.), se sabe que hubo inúmeros poetas en el virreinato de Nueva España, entre los cuales, porque no se los vuelve a mencionar, si acaso sus nombres se conocen, no pocos fueron solamente versificadores de una ocasión. Con los testimonios a mano de los tres primeros, Ángel Rama concluyó que a esa numerosa cantidad de poetas no pudo haber correspondido una semejante, aún menos igual, entre quien habrían fruido los miles de versos que se compusieron por entonces, porque, destinada la población de los naturales a la producción en el orden virreinal, los “productores” y los “consumidores” de versos eran los mismos individuos, es decir españoles y criollos, patrocinados por las instituciones aquí fundadas, que usaron la poesía y a los poetas para rivalizar, no sin la intención de superarla, con la fastuosidad que creyeron había en la Metrópoli¹⁰. Con todo, no debe extrañar que el estamento superior en Nueva España gustase

¹⁰ “Los siglos de la Colonia muestran reiteradamente la sorprendente magnitud del grupo letrado que en su mayoría constituye la frondosa burocracia instalada en las ciudades a cargo de las tareas de trasmisión entre la metrópoli y las sociedades coloniales, por lo tanto girando en lo alto de la pirámide en torno a la delegación del Rey. Para tomar un ejemplo de la literatura, que es sin embargo sólo una porción de la producción letrada, se ha atribuido su poquedad artística al reducido número de ejercitantes cuando se lo puede atribuir más

de componer poemas y solazarse en ellos, porque versificar se había vuelto una exigencia para el cortesano, lo exigían o Castiglione en el *Cortigiano* o Della Casa en el *Galateo*, desde el momento en que la nobleza occidental había devenido en aristocracia. Al instaurar el orden virreinal, los españoles y sus descendientes se habían hecho con los medios de producción y habían dispuesto de los indios, como modo, para ésta. Liberados del tiempo necesario de trabajo, según se acrecentaban cada vez más los productos necesario y excedente por la tributación de los naturales sometidos, la aristocracia hispánica de la Ciudad de México, al mediar el siglo XVI, pudo ocupar las horas en el ocio, que es condición para el desarrollo de la cultura, las ciencias, las artes, el refinamiento de costumbres, la sofisticación de modos, según lo han demostrado con su historia las civilizaciones “despóticas”, organizadas según el “sistema asiático de producción”, entre las que estuvo el Imperio Español. Si alguna “singularidad” se insiste en hallar en la actividad literaria de Nueva España, para distinguirla de la peninsular, ésta debe reconocerse en la afición por la poesía, que movió a escribir a los cientos de poetas que hubo aquí, a más de a quien los haya leído o escuchado, hayan sido ellos mismos o no, la cual, al parecer, fue más sentida e intensa que en la otra margen hispánica del Atlántico. Eso, que no otra cosa, debería de sorprender, es decir que la sociedad traída y

correctamente al espíritu colonizado. Efectivamente, todos los registros hablan de números altísimos: son los trescientos poetas que según Bernardo de Balbuena concurren al certamen de finales del siglo XVI en que él fue distinguido o el alto número de los que un siglo después recogió Sigüenza y Góngora en su *Triunfo parténico*. Tales cifras no guardan relación con los potenciales consumidores y de hecho los productores y consumidores debieron ser los mismos funcionando en un circuito doblemente cerrado, pues, además de girar internamente, nacía del poder virreinal y volvía laudatoriamente a él. Tan alta producción es, obviamente, ocio remunerado por otras vías, dado que para esos productos no existía un mercado económico y puede vincularse al despilfarro suntuario que caracterizó a las cortes coloniales, las cuales tuvieron una visión absolutamente desmesurada y falsa de la opulencia de la metrópoli que se esforzaban por imitar, vencéndola sin cesar en ostentación y boato” (*La ciudad letrada*, pról. de Carlos Monsiváis, Tajamar, Santiago de Chile, 2004, pp. 57-58).

arraigada aquí haya decidido componer versos, para, según apuntó Alfonso Reyes, honestar sus ocios¹¹.

La afición por la poesía, que propició la copia de poetas, se apoyó en las instituciones virreinales, ya civiles, ya eclesiásticas. Las fiestas, los certámenes, las academias¹², la imprenta (1539), la Real y Pontificia Universidad (1553), los colegios, el comercio de libros, las bibliotecas particulares, los mecenas, hicieron de la Atenas del Nuevo Mundo, como se comenzó a llamar a la Ciudad de México, un sitio excepcional para cultivar el verso, que se componía y entonaba por doquier. A más de la que se cantaba en la plaza, como la de los arcos triunfales, donde lo civil y lo eclesiástico se confundían, con la cual se podían deleitar incluso los novohispanos que no pertenecían al estamento superior, había otra poesía con la que se colmaban las horas de la vida privada. De larga data, la poesía culta que circulaba en la corte no se cultivó menos que la de certámenes conmemorativos. No hallo dificultoso figurarme a los ingenios que pudieron arremolinarse en torno a Martín Cortés, a quien gustaba no poco la poesía y aun versificaba habilidosamente, según permite sospecharlo tanto el epitafio que escribió a la muerte de su padre, conservado por López de Gómara en su *Historia*

¹¹ “Pacificado el país, holgaban las armas; los indios bastaban para las faenas agrícolas y los oficios mecánicos; y el comercio, en tierra que se surtía a sí misma, carecía de estímulo. Las juventudes acomodadas eran cuerdamente conducidas al esparcimiento de las letras, en tanto ganaban grados eclesiásticos. Niños retóricos y declamadores deleitaban a las familias con sus proezas. No hay que sonreír: se engendró una sociedad culta y delicada. Ella hará posible a Ruiz de Alarcón y a Sor Juana. Aquella sociedad hacía versos para honestar ocios” (*Letras de la Nueva España*, FCE, México, 5ª ed., 2007, p. 77).

¹² TENORIO, a propósito de éstos, observa sobre lo que atañe al Quinientos (*MLT*, p. 23): “La producción poética en Nueva España fue desde fechas muy tempranas considerable. Aunque en el siglo XVI la lírica no tenía todavía los fundamentales soportes que fueron los certámenes y academias literarias durante los siglos XVII y XVIII, la continua celebración de fiestas cívicas y religiosas fue una invitación constante al ejercicio intelectual y artístico de los ingenios novohispanos. No se concebía la celebración sin el concurso de los poetas; sus composiciones adornaban los túmulos, los arcos triunfales. No se trataba de certámenes tan organizados como los de los siglos posteriores, pero los asuntos fueron a lo largo de los trescientos años más o menos los mismos: el nacimiento de un príncipe, la proclamación de algún rey español, la llegada o la muerte de algún virrey o arzobispo, las fiestas de los patronos de los conventos, la beatificación o canonización de algún santo, el estreno o dedicación de una iglesia, etc. En fin, se trató casi siempre de una lírica «comprometida» con el panegírico y la descripción de las fiestas con las que estuviera ligada”. En su *Historia de la literatura mexicana*, Ediciones Botas, México, 3ª ed., 1942, pp. 63 ss., JULIO JIMÉNEZ RUEDA ha descrito también estos actos.

*General de las Indias*¹³, cuanto las octavas que compuso (“De amor y de fortuna despreciado...”; *vid. infra*, nota 14). Si el segundo marqués del Valle (al parecer, nacido en Cuernavaca) volvió a Nueva España, luego de haber acompañado a su padre hasta la Península, o en 1562 o en 1563 y permaneció acá hasta 1568, cuando lo desterraron por haber participado aparentemente de la conjura de los Ávila, habría que ubicar a Terrazas a su lado, es decir en el entorno cortesano que tenía por epicentro al hijo del capitán, porque los años que corren entre estas fechas coinciden con lo que podría nombrar el *acmé* del poeta, quien no había fijado todavía su residencia en Tulancingo durante ese decenio. En la opulenta casa de don Martín pudieron haber circulado los sonetos y algunas de las octavas de *Nuevo Mundo y conquista*, de Terrazas, más la oda que se conserva de Carlos de Sámano (“Ay, vanas confianzas...”; *vid. infra*, nota 14), el otro poeta criollo de quien se tiene alguna noticia.

De la poesía que se componía, recitaba, cantaba, en las tertulias que Martín Cortés pudo haber tenido en su hogar, la cual seguía de cerca las novedades que se conocían por los poetas que llegaron hasta aquí y quizá gozaron de la hospitalidad de este señor, son valioso testimonio las *Flores de baria poesía*, cuyos versos, más numerosos los de español que los del criollo, evidencian, como ninguno otro documento puede hacerlo mejor antes de 1570, año en que se recopiló, que en la Ciudad de México se componía “poesía petrarquista en moldes métricos italianos, esto es, la poesía europea del momento”, según ha observado justamente Tenorio (*MLT*, p. 19), por la cual, es fuerza concluir, Nueva España participó “de la cultura europea; de golpe, sin proceso alguno, sus manifestaciones culturales entraron a formar parte de la historia de las ideas del mundo occidental” (*loc. cit.*).

¹³ *Apud* LUIS GONZÁLEZ OBREGÓN, *Los precursores de la independencia mexicana en el siglo XVI*, Librería de la vda. de C. Bouret, París, 1906, pp. 321 s.: “Padre, cuya suerte impropia / a queste bajo mundo poseía; / valor que nuestra edad enriquecía, / descansa agora en paz eternamente”.

Omito los particulares sobre este cancionero, porque Margarita Peña los ha tratado por extenso en la edición crítica que preparó del manuscrito (ms. 2973 BNM) hace años¹⁴, no sin haber tenido a mano la copia manuscrita que hizo de éste Antonio Paz y Mélia (ms. 7982 BNM), a los cuales me referí en los prolegómenos. No olvidar es menester que el manuscrito llegó a España hacia 1612, propiedad de un tal Andrés Fajardo, y que los cinco sonetos de Terrazas que en él se contienen pudieron haber corrido entre las manos de los poetas metropolitanos desde entonces, a menos de que ya lo hubieran hecho, según se deduce de la biografía que he tentado líneas abajo del poeta en que más cumplidamente se cultivó el “itálico modo” en Nueva España.

PARA UNA BIOGRAFÍA DE TERRAZAS

Cuanto se ha conservado acerca de la vida del primer poeta en el Virreinato de Nueva España¹⁵ es doxografía. Sólo un conjunto de opiniones, poco numerosas, espigadas no sin dificultad por eruditos, historiadores, filólogos, desde las postrimerías del siglo XIX, sobre su estirpe, persona, oficio, verso, informa la biografía de Francisco de Terrazas.

¹⁴ *Flores de baria poesía*, pról., ed. crítica e índices de MARGARITA PEÑA, FCE, México, 2004; en adelante, *FBP*. Porque sólo en este sitio están, bajo los núms. 196 y 217, pueden consultarse aquí las octavas de Martín Cortés y la oda de Sámano, respectivamente.

¹⁵ “Acaso primero en América, pues las obras de los autores dominicos Francisco Tostado de la Peña y sor Leonor de Ovando (amiga epistolar de Eugenio de Salazar) son posteriores a las más tempranas de Terrazas”, apunta MARTHA LILIA TENORIO (*MLT*, t. 1, p. 181, nota 1). En la edición que preparó de la poesía terracina, hacia la mitad de la centuria que ha pasado, ANTONIO CASTRO LEAL (FRANCISCO DE TERRAZAS, *Poesía*, ed., pról. y notas de..., Porrúa, México, 1941, p. X, nota 1) ya atrevía sus sospechas a este respecto: “Esta presunción se funda en que las obras de otros escritores americanos del siglo XVI, incluyendo las de los dominicanos Francisco Tostado de la Peña y Sor Leonor de Ovando (de doña Elvira Mendoza no se conoce nada), son posteriores a las más antiguas de Terrazas”. Las de la primera y las del segundo son palabras semejantes, porque han especulado, en sus días cada uno, con la misma monografía de PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA a mano: *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1936 (en particular, supongo, § VIII, que trata de los “escritores nativos” en la Santo Domingo del Quinientos).

“Persona prominente”, según relató Bernal Díaz del Castillo¹⁶, el padre del poeta, cuyo nombre era también Francisco, natural de Fregenal, hijo del bachiller Diego de Terrazas, participó de la Conquista al lado de Cortés, con quien vino hasta estas tierras en la misma embarcación. El marqués del Valle, de quien fue mayordomo, recompensó su gallardía con la encomienda de los pueblos de Tulancingo e Igualtepeque¹⁷. A más de haber sido alcalde ordinario, tuvo otros cargos no menos importantes y gozó de no pocos privilegios, al parecer como ningún otro de sus compañeros de armas, según ha demostrado Georges Baudot, al revisar las Actas de Cabildo de la Ciudad de México que corren desde 1529 hasta el año de su muerte¹⁸. La descendencia del conquistador, según él mismo da noticia en una petición enderezada al Emperador, a quien suplicaba una merced por sus servicios¹⁹, fue numerosa: a

¹⁶ *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, introd. y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, Porrúa, México, 3ª ed., 1964, § CCV, p. 520.

¹⁷ Según refiere el padre Alegre en su historia sobre la Compañía de Jesús en estas tierras, un Francisco de Terrazas, “en los tiempos vecinos a la Conquista”, tuvo tierras en Michoacán, en las que “sembradas cuatro fanegas de maíz alzó en la cosecha seiscientas” (*apud* A. CASTRO LEAL, ed. cit., p. X, nota 2). Si ese Terrazas era el conquistador y esas tierras fueron también suyas, habría tan sólo que sumarlas a las que su capitán le había encomendado. Concluiríase, de esto, que el otrora soldado tuvo tierras en no poca cantidad, a más de feraces, cuya afortunada administración habría permitido a sus hijos, por lo menos al poeta, vivir holgadamente. Lo habría permitido también haber sido uno de los conquistadores más encumbrados en la administración de la Ciudad de México al paso de los años (cf. nota siguiente). En este aserto más de uno se ha apoyado, al afirmar que el lírico novohispano pudo haber viajado más allá del Virreinato: “Es posible que haya estado de joven por Europa”, menciona CASTRO LEAL (ed. cit., p. XI); “su situación económica y social en la capital novohispana era lo suficientemente afortunada como para permitirle una entrega fácil y libre a las Musas y a las labores líricas, así como un buen acercamiento a la literatura italiana, a la «escuela de Sevilla» o a Camoens, no excluyéndose la posibilidad de un viaje a Europa”, apunta GEORGES BAUDOT (“Lupercio Leonardo de Argensola continuador de Francisco de Terrazas. Nuevos datos y documentos”, *NRFH*, 36, 1988, p. 1085).

¹⁸ “Destacan sus nombramientos, como alcalde ordinario el 1º de enero de 1538, como tenedor de bienes de difuntos el 4 de enero de 1538, así como las diversas mercedes, solares y derechos varios que le fueron concedidos a lo largo de este año de 1538, su renuncia al cargo de alcalde ordinario el 17 de diciembre de 1538, su nombramiento como sustituto en la diputación el 9 de enero de 1540, su nombramiento de diputado cuando ya era regidor el 1º de marzo de 1541, su nuevo nombramiento de alcalde ordinario el 1º de enero de 1549, y así hasta su fallecimiento, que consta en acta del 9 de agosto de ese mismo año. No puede dudarse, a la vista de lo que antecede”, concluye G. BAUDOT (*ibid.*, p. 1084), “que se trataba de uno de los conquistadores más favorecidos y de un personaje relevante en la nueva sociedad capitalina que apuntaba en la primera mitad del siglo XVI”.

¹⁹ En ese documento, que pocos consultan, hallé las noticias sobre el origen, campañas, posesiones, ascendencia, progenie, esposas, de Terrazas *senior*, por la reproducción que FRANCISCO A. DE ICAZA hizo de él (*Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de Nueva España sacado de los textos originales*, ed. facsímil de 1923, Edmundo Aviña Levy, México, 1969, vol. I, pp. 6-7; la entrada, que reza “Francisco de

más de dos hijas naturales, tuvo, casado con Ana de Castro²⁰, cuatro varones y una mujer; a éstos deben sumarse otros cinco de una segunda esposa, cuyo nombre se omite en ese documento²¹. Del poeta, al parecer el primogénito, según recuerda Dorantes de Carranza en la *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, tuvo tres nietos legítimos, Francisco, Luis y

Terrazas, es muerto, dexó muchos hijos, dize...”, corresponde a la núm. 7 en el apartado intitulado “Relación de las personas que pasaron a esta Nueva España y se hallaron en el descubrimiento, toma e conquista della, así con el Marqués del Valle don Hernando de Cortés, como con el capitán Pánfilo de Narbáez, como después, y las mujeres e hijos de los conquistadores e pobladores desta Nueva España, e otras personas que han dado peticiones e memoriales a Vuestra Señoría Ilustrísima sobre lo tocante al repartimiyento general desta tierra: son las siguientes, así vezinos desta Ciudad de México, como de otras çiudades e villas desta Nueva España”).

²⁰ Con la relación de Baltasar Dorantes de Carranza a mano, CASTRO LEAL apuntó: “El poeta fué hijo de la famosa Mari López de Obregón que murió de más de noventa años [...]. Era el poeta, por el lado de su madre, primo hermano de Baltasar de Obregón, autor de la *Historia de los descubrimientos antiguos y modernos de la Nueva España*” (ed. cit., pp. X s.). Con estas líneas se corrigió a GARCÍA ICAZBALCETA, quien había interpretado equívocamente las noticias sobre la ascendencia de Terrazas, tomadas del mismo sitio en Dorantes de Carranza, cuyo manuscrito había encontrado, al tener por esposa del poeta a quien era, más bien, la madre: “El poeta dejó tres hijos de su mujer María de Obregón, hija del poblador Rodrigo de Baeza y de Mari López de Obregón” (*Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1962, p. 10; impreso primeramente en *Memorias de la Academia Mexicana*, México, II, núm. 4, 1884, e incluido más tarde en sus *Obras*, Agüeros, México, 1896, t. II). De más no está decir que ni éste, ni aquél —en cuyo caso ignoro la causa—, conocieron la petición que de Terrazas *senior* Icaza exhumó, más rica en noticias que la *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, donde Dorantes conservó las más de las pocas que se tienen sobre el poeta. El polígrafo decimonónico especulaba: “Como el objetivo de Dorantes era presentar á los ojos del virrey, reunida en un punto, toda la descendencia de los conquistadores, para que en ella premiasen los servicios de los antepasados, pasa de corrido por los muertos que ya nada habían de pretender, y por los que entrados en religión, no continuaban las *casas*, como él llamaba á sus genealogías. De ahí es que falten noticias individuales de muchos hijos de conquistadores que eran fallecidos, y desgraciadamente en ese caso se encuentra nuestro poeta” (*loc. cit.*) En efecto, entre 1600 y 1604, cuando Dorantes de Carranza escribió su relación, Terrazas hijo había ya muerto, según afirma el cronista.

²¹ Poco importa saber el nombre de la segunda esposa de su padre, de cuyos hijos apenas si menciona algo el conquistador en su petición: “y demás de lo susodicho, tiene en su casa, y sustenta, cinco hijos de su segunda mujer”. Cuando trata de los primeros, en cambio, es menudo: “e que avrá quinze años que se casó con Ana de Castro, de la cual le quedaron tres hijos e vna hija y otro hijo, y dos hijas naturales, la vna de las quales está por casar, siendo de hedad para ello” (ICAZA, *op. cit.*, p. 6). Es de inferir que de la primera mujer tuvo, legítimos, tres varones, primero, una mujer, después, y otro varón, más tarde. En caso contrario, supongo, los habría recordado ordenados de otro modo o, quizá, en un solo número, como hizo con los segundos. Entre esos “tres hijos”, es decir los primeros varones, acaso estuvo el poeta, si no se ignora el aserto de Dorantes de Carranza, según el cual Terrazas era el mayor de los hijos del conquistador (*vid. infra*, nota siguiente). En ICAZA, encontré esta noticia sobre uno de los hermanos del poeta, la cual dice más del paterfamilias que del hijo: “Hernando de Terrazas, dize // Que es vezino desta çiudad y natural de la villa de Frexenal, e hijo de Françisco de Terrazas, uno de los primeros conquistadores desta çibdad de México y Nueva Spaña, y luego que llegó a ella, fue con el Adelantado Don Pedro de Alvarado e Guatimala [...] y luego fué con el Marqués del Valle a la isla de la Californya” (*op. cit.*, pp. 148-149).

Pedro de Terrazas²². “De su muerte”, concluye el regidor de Santiago de Guatemala el par de oraciones que le dedicó en su crónica, murió el conquistador el año de 1549²³.

En un documento inquisitorial hallado por Edmundo O’Gorman en la primera mitad del siglo que ha pasado (AGN, *Inquisición*, t. 222, ff. 203r-211v)²⁴, se columbra la figura del poeta, sólo a poco de haber mediado la centuria en que versificó. Empero, escapa a la certidumbre, aun a conjeturas, cuánto pudo hacer Francisco de Terrazas en los años anteriores al que obra en esos folios, es decir 1572. Hasta ahora, quien ha intentado ir más atrás en la vida del novohispano, para reconstruirla, ha fracasado, porque las huellas que dejó o lo han burlado o con ellas no se ha topado todavía, si acaso están entre folios revisados innúmeramente, en ésta o en la otra margen atlánticas, de volúmenes que conservan lo que atañe a Nueva España, en derecho, comercio, administración.

La del poeta, en más de una ocasión, se entrecruzó con la vida de Pedro Moya de Contreras, cuyo ascenso en la Iglesia de Pedro en el Nuevo Mundo, primero, y en la política virreinal, después, trastocó más de una vida, no siempre para bien, a lo largo de la suya. Instaurado, en 1571, el Tribunal del Santo Oficio en este lar, aquel hombre, llegado ese mismo año a la ciudad, fue designado inquisidor. Tomado el juramento de la fe, celebrada la ceremonia en la Catedral, se leyó el Edicto General de Gracia, que llamó a concurrir al Tribunal al que estuviese en culpa o creyese estarlo, donde se declarararía, según se lee en José Toribio Medina, “con gran minuciosidad los hechos que se consideraban punibles”, ante confesores que no debían absolver al penitente que, “sabedor de alguno de esos hechos, no se

²² B. DORANTES DE CARRANZA, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles*, ed. facsímil de la ed. paleográfica de José María de Ágreda y Sánchez, Jesús Medina, México, 2ª ed., 1970, p. 178; en adelante, *Sumaria relación*.

²³ B. DÍAZ DEL CASTILLO, *op. cit.*, p. 502.

²⁴ “Dos documentos de nuestra historia literaria (Siglo XVI)”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, 11 (1940), pp. 593-616; en adelante, O’GORMAN.

presentase a manifestarlo”²⁵. El 21 de febrero de 1572²⁶, a la edad de 52 años, ante el Inquisidor se presentó Sebastián Vázquez, que, a más de Receptor de la Real Audiencia, era, según su dicho, pariente del poeta, aunque por afinidad. Traídos hasta ese momento los recuerdos, para saber “si son cosas de que se debe proceder e hacer caso” (O’GORMAN, p. 599), declaró quien, de este modo, acataba el edicto:

Otrosí, digo que habrá siete u ocho años que entre Hernán González de Eslava, que al presente está en esta ciudad y pretende ser clérigo y anda en hábito de ello, y Francisco de Terrazas, mi cuñado, que está en su pueblo de Tulancingo, pasaron estas preguntas y respuestas, por metro, de que hago presentación, las cuales Francisco de Terrazas me dio y rogó ordenase una petición al provisor que a la sazón era, que creo era el doctor Barbosa, e yo la hice presentándolas con ellas, suplicándole las viese y examinase, y si le pareciese que podían parecer y comunicarse y darse traslados de ellas, diese para ello licencia; después pregunté a Francisco de Terrazas qué se había fecho en ello; díjome que se había visto y examinado y que no se había dado la licencia para comunicarse; yo saqué entonces de ellas este traslado que he tenido en un escritorio entre otros papeles; no he dado traslado de ellas a ninguna persona, ni aun después acá las he mostrado a nadie. Va. Sa. las vea y provea lo que fuere servido y conviniere al servicio de Dios Nuestro Señor (*ibid.*, pp. 599 s.).

A ésta, donde están los versos, siguen otras partes en el documento: en la segunda, se presenta “un privilegio a un cristiano viejo para que fuese judío” (*ibid.*, pp. 609-614) –donde el autor, quién haya sido, “se esconde para enderezar una dura crítica a las autoridades que toleraban la ventajosa situación que por mañas y malas artes habían conquistado los judíos en la sociedad española de entonces”, según la describió O’Gorman (*ibid.*, p. 597)²⁷–, el cual estuvo

²⁵ *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*, Santiago de Chile, 1905, t. I, p. 29, *apud* O’GORMAN, p. 593, nota 2.

²⁶ No es improbable, porque se lee “mandado por el edicto general que se leyó e publicó en la Iglesia Mayor de esta ciudad el domingo próximo pasado, que se contaron 4 del presente” (*ibid.*, p. 599), que el documento se redactara en noviembre de 1571, a poco de haberse conocido el edicto el día cuatro de ese mes, y se publicase, sin embargo, hasta principios del siguiente año.

²⁷ Por la diligencia, donde el que confiesa dijo ignorar quién hubo escrito el privilegio que tuvo entre manos el poeta, se preguntaba O’GORMAN, sin otras pruebas para dar respuesta: “¿no será, acaso, Terrazas el autor del interesante documento?” (*ibid.*, p. 598). “Ese falso privilegio, pergeñado en México o en España era una especie de humorística reducción al absurdo de la criticada actitud de la Corona española. Hay que

en poder de Terrazas ocho años atrás, de cuyo cumplimiento dudaba el que declara, cuando dice “yo bien entiendo que no pasó así y que es burla” (*ibid.*, p. 600), para proteger a su cuñado de cualquier sospecha sobre la procedencia de ese papel; la tercera consiste en la diligencia, por la cual puede saberse que, interrogado el receptor sobre cada particular, el original de las coplas presentadas quedó en manos del provisor Barbosa, quien las revisó primeramente, y que se desconoce dónde está el original de ese privilegio y cómo el poeta pudo hacerse con él. Poco antes de terminar la diligencia, cuando se interrogó a Velázquez “en qué figura y posesión es tenido” su cuñado, se lee: “por hidalgo, buen cristiano” (*ibid.*, p. 615). Ésta debe sumarse a las dos noticias sobre el poeta contenidas en la presentación de los versos, de la cual, líneas arribas, trascribí sólo un fragmento, de donde se saca que Terrazas, por entonces, vivía en uno de los pueblos que había sido encomendado a su padre, de quien había heredado las tierras que pudo haber tenido en ese sitio. Quizá deba repararse en otro hecho. El novohispano, aunque no lo haya conseguido, intentó que las coplas intercambiadas con González de Eslava estuvieran a mano de quien se interesara en ellas, ya por el contenido, ya por el verso, tal vez hasta estampadas, bajo la vigilancia del provisor, que hubiese dado licencia, de no haberlas encontrado, en un debate teológico no poco delicado, poco ortodoxas, cuando no contrarias a la fe, como ocurrió.

relacionarlo”, respondía CASTRO LEAL al historiador, “con algunos sonetos anónimos del siglo XVI escritos en México y con la defensa de los pobres descendientes de los conquistadores [...]. La *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, de Dorantes de Carraza, es en el fondo un alegato a favor de los descendientes de los conquistadores. A todo esto habría que agregar los argumentos de la época en pro de la perpetuidad de las encomiendas y los cargos de ingratitud hechos a la Corona española. Es, pues, muy fácil que el falso privilegio”, concluye, “haya corrido de mano en mano entre los ofendidos de entonces, como ahora sucede con versos y declaraciones y cartas apócrifas contra los gobiernos y ciertas agrupaciones políticas” (“Unos versos desconocidos de Francisco de Terrazas y un falso privilegio”, *Revista de Literatura Mexicana*, 1940, núm. 2, p. 349).

Las dobles quintillas que conservó el receptor de la Audiencia, pese a los años –siete u ocho, según declaró–, dicen mucho de quien las escribió, y no poco de lo que condicionaba el pensamiento en la época y lo que movía a cada uno a responder al problema que se había planteado. Las “coplas antiguas” que a finales de 1563 enderezó González de Eslava a Terrazas²⁸ planteaban esta pregunta:

Acuérdome que leý
 en la Escripura Sagrada
 cómo a Moysés le fue dada
 en el Monte Synáy
 ley por Dios abtorizada;
 y Dios baxó de su silla,
 cosa de grand maravilla,
 y dixo el divino Rrey:
 «No vengo a quitar la ley,
 sino a guardalla y cunplilla».
 Quando Cristo aquesto dize,
 es que la ley les aprueba,
 y si agora la rreprueba,
 su palabra contradize,
 pues la quita y da ley nueba.
 Caresçe el pueblo de pena,
 pues Dios a su ley condena:
 sy era mala, ¿a qué la dio?,
 o ¿por qué se la quitó
 sy, señor, dizen que es buena?²⁹

²⁸ Sobre la fecha de composición de éstas, véase MARGIT FRENK, “Apéndice II”, a FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas (Libro segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y Canciones divinas)*, México, Diego López Davalos, 1610), ed. crítica, introd., notas y apéndices de..., El Colegio de México, México, 1989 (Biblioteca Novohispana, 1), pp. 459 ss.

²⁹ Transcribo por M. FRENK, ed. cit., p. 601, vv. 31-50. Al examinar la tradición a que las coplas pertenecen por el problema de que tratan, apuntó la editora de Eslava (*ibid.*, pp. 26-27) que “la poesía española del siglo XV abunda en el género de las «preguntas y respuestas» en verso, composiciones de carácter escolástico, derivadas de las «disputaciones» académicas medievales. Un poeta planteaba una pregunta, otro contestaba, y a veces el intercambio se extendía, involucrando a otros interlocutores. La mayoría de las disputaciones poéticas del siglo XV que se conservan están en el gran *Cancionero de Baena* de mediados del siglo. Unas tratan cuestiones de casuística amorosa; otras son típicos enigmas con sus respuestas; otras abordan temas morales y políticos; otras más, temas teológicos [...]. En los debates teológicos del *Cancionero de Baena* intervienen poetas de seguro o muy probable origen judío. Como ha mostrado Charles F. Fraker, esos intercambios de ideas se sitúan de lleno dentro de la extensa polémica que tuvo lugar en la Edad Media entre los defensores de la religión judía y los del cristianismo. En la primera mitad del siglo XV, cuando aún no existía la Inquisición institucionalizada, los

Al responder –lo cual hizo en diez coplas: cuatro, al principio, y seis, después de la réplica de su interlocutor³⁰–, Terrazas aceptó participar en lo que se ha dado en llamar “el debate poético sobre la Ley de Moisés”, del cual, a su vez, hizo partícipe a Pedro de Ledesma³¹, al enviarle “la primera pregunta de Hernán González [...] para que él también la respondiese” (*ibid.*, p. 607), acaso porque compartían la opinión sobre el asunto. El debate, que tuvieron por entretenimiento cotidiano Amado Alonso y Alfonso Reyes³², se concluye con un octosílabo que impide suspicacias: “a la Yglesia sometido”³³. El poeta, que lo escribió en la segunda de sus respuestas, a la que González de Eslava no pudo replicar, porque la discusión había terminado, expuso que la Ley de Moisés, dada a los hombres para sustituir la Natural, que se había corrompido, no era sino prefiguración de la Nueva que, al hacerse realidad con el

judíos y los conversos españoles podían expresar sus hondas preocupaciones en torno a la Ley Nueva y la Ley Vieja. Si hemos de creer a Fraker, los que seguían dentro del judaísmo polemizaban en un desesperado intento por evitar las conversiones de sus correligionarios, que se venían produciendo en gran número a raíz de las brutales persecuciones del siglo XIV, y también de procurar el retorno de los conversos a la fe mosaica. En cuanto a los recién convertidos, cuando no defendían apasionada y aun fanáticamente al cristianismo, solían plantear las dudas que seguían teniendo acerca de dogmas tan fundamentales como el de la Trinidad y de la Encarnación”.

³⁰ El debate, en la versión que conservó Sebastián Velázquez, obedece este orden: el exordio y la pregunta de Eslava, en cinco décimas, la respuesta de Terrazas, en cuatro, la réplica de aquél, en siete, la respuesta y conclusión de éste, en seis, y la respuesta de Pedro de Ledesma, en seis más.

³¹ Hasta hace poco, la única noticia que de éste se tenía era haber participado del debate entre Eslava y Terrazas; de su obra, por tanto, sólo se conservaba los pocos versos con que lo había hecho. PEDRO LASARTE (“Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma y José de Arrázola: algunos poemas novohispanos inéditos”, *NRFH*, 45, 1997, pp. 45-66), quien ha sugerido otra hipótesis sobre la identidad del personaje (pp. 50 ss.), diferente de la que compartían CASTRO LEAL (art. cit., pp. 348 s.) y MÉNDEZ PLANCARTE (*op. cit.*, pp. XXVII ss.), publicó una carta que Ledesma enderezó a José de Arrázola, su amigo, para consolarlo por haber caído enfermo, que M. L. TENORIO (*MLT*, pp. 121-127) reprodujo en su antología de poesía novohispana directamente del manuscrito de la Universidad de Pensilvania, donde él la había encontrado. Importa que Terrazas, a más de tenerlo por docto, como hacían, al parecer, no pocos por entonces, “vio en Pedro de Ledesma el mejor árbitro posible, el más capaz de decir la última palabra sobre asunto tan peliagudo”, según LASARTE conjetura (art. cit., p. 57).

³² “Coplasseudomosaicas que [...] Eslava había hecho por diversión”, escribió el primero sobre esas dobles quintillas (“Biografía de Fernán González de Eslava”, *RFH*, 3, 1940, p. 253); “disputaciones poéticas, juegos de ingenio de que sólo conocían las personas de autoridad eclesiástica, por considerarse imprudente su divulgación”, el segundo (*op. cit.*, p. 71).

³³ M. FRENK, ed. cit., p. 448, v. 220.

adviento del Mesías, vino a ocupar el sitio de aquella³⁴. Por esto es imposible acusar a Dios de contravenir su propósito, es decir de reprobado la ley mosaica, cuando la cambió por otra, porque en ésta, que emana del Evangelio, se cumple lo que en aquella sólo era promesa³⁵. Por lo que tocaba en ese tiempo al problema teológico sobre la Ley de Moisés, el *dictum* ortodoxo percute en las coplas terracinas. A no dudarlo ayudan estos hechos: por una parte, Terrazas, aparentemente escandalizado por los argumentos de la réplica de su opositor, sugiere, oculta por la broma, la ascendencia conversa de González de Eslava, sospecha que se ha vuelto cierta con los años³⁶: “Mas si bien no os conociera, / según estáys porfioso, / por más que os mostráis donoso, / os prometo que os tuviera / por cristiano sospechoso”³⁷; por otra, se sabe, por las declaraciones que obran en el proceso inquisitorial en contra de Juan Bautista Corvera, que el

³⁴ “Sy por la Ley de Natura / luego Dios su pueblo elije / y con otra ley lo rrije, / claro está ser santa y pura / la ley que a la ley corrije. // Y sy por cumplir lo escrito / la hizo Dios ynfinito, / siendo tan buena, durara / hasta que el mundo acabara, / pues el mundo hera finito. // Dezís no ser rreprovada / la ley por nuestro Mexía; / en verdad saber querría / si del que fuese guardada/ éste sy se salvaría; / porque están los zeladores / de la ley y observadores / dispersos por tierra ajena y el mundo y Dios los condena / por malos y pecadores. // Házele el rrey donasçión / de un castillo a un su privado, / y, el privilegio firmado, / privalle dél no es razón, / sy el tal no se á rrebelado. / Pues si Dios la ley les dio, / y el Hijo la confirmó, / el pueblo tendrá querella / por no poder usar della / después que Cristo murió. // Los ángeles que cayeron / cayeron por sus peccadoss, / y los demás, no culpados, / sy antes pecar pudieron, / no después de confirmados. / Castigara los defectos / Dios de los más ynperfectos, / y a los que no le ofendían / dexáralos, pues bivían / contentos con sus preceptos”, dijo Terrazas en su respuesta a Eslava (*ibid.*, pp. 444-445, vv. 121-160); décimas abajo, las de las conclusión, se lee: “Dixe la Ley Natural / ser con ésa correjida, / y que estava corrompida: / es quanto a guardalla mal / el pueblo y gente perdida. / La falta en la ley no estava, / que ésa en ésta se fundava, / y dar otra el sacro Rrey / no es defecto de la ley, / mas del que mal la guardava. // La ley que a Moisés fue dada / Cristo no la rreprovó / antes la perpetüó / en la verdad figurada: / lo çerimonial çesó. / Por una se á de sentir / la ley que queréys dezir / y la nuestra verdadera, / como es un ombre qualquiera / desde el naçer al morir” (*ibid.*, 446-447, vv. 181-200).

³⁵ Han desvelado el sentido teológico de los versos, entre otros, OTHÓN ARRÓNIZ BÁEZ, “Estudio introductorio”, a FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. y estudio de..., con la colaboración de Sergio López Mena, UNAM, México, 1998, pp. 25 ss., y M. FRENK, ed. cit., pp. 25-34.

³⁶ El autor de la *Invençión de América* sospechaba ya de su no poco probable origen judío, cuando apuntó “que el tema de esta composición preocupaba a González de Eslava, quien por este motivo no deja de ser sospechoso como judaizante” (O’GORMAN, p. 595). FRENK, sobre el asunto, escribe: “La hipótesis [...] de que Fernán González de Eslava fuera de ascendencia conversa no carece de importancia. Dadas las circunstancias históricas, dadas las persecuciones inquisitoriales y los estatutos de limpieza de sangre, aún más crueles que la Inquisición, la vida de los conversos españoles estava *marcada* por una serie de situaciones externas muy difíciles y por conflictos internos sumamente angustiosos. Por eso, un González de Eslava cristiano viejo y un González de Eslava cristiano nuevo serían dos seres muy distintos, tanto en España como en la Nueva España (ed. cit., p. 34; a la hispanista pertenecen las cursivas).

³⁷ Transcribo, de nuevo, por M. FRENK, ed. cit., p. 446, vv. 171-175.

arzobispo Montúfar, enterado de los versos que se enderezaban los poetas, encargó a Terrazas que replicase a Eslava, en lo cual, según ha notado Margit Frenk, “podría verse un empeño por que el debate quedara rematado con una conclusión ortodoxa”³⁸.

En sus coplas, por cuanto ha especulado su editora, parecen haberse vertido las preocupaciones de Eslava, símiles a las de un converso, las cuales reaparecerán en tres de sus coloquios, los VI, VIII, XI³⁹. En caso contrario, Terrazas habría tenido permiso de difundirlas. De judaizante, con todo, nunca se acusó al amigo de Fernando Vello de Bustamante; sus versos, empero, se tuvieron por heréticos en Guadalajara, donde se persiguió a Corvera, quien, obtenidos de Eslava en la Ciudad de México en diciembre del 1563, solía recitarlos y discutirlos con quien lo había escuchado. Aunque escapó, casi milagrosamente, a toda pena, pudo haber evitado ser procesado por la Inquisición, si no se hubiese arrogado la autoría de los versos de otro, como hizo ante Diego de Guzmán. Melchor de Legazpi, que también lo oyó, desmintió a Corvera, porque no ignoraba que esas décimas, escritas en la capital, pertenecían a Eslava y Terrazas. Corvera, cuando escandía las coplas, sólo decía las del amigo y Ledesma. La omisión de los versos terracinos, por la cual se ha establecido la versión que Frenk ha llamado “breve”, de las décimas sobre la ley mosaica⁴⁰, evidencia que el acusado había asumido la postura heterodoxa del dramaturgo, acaso porque su origen pudo

³⁸ *Ibid.*, p. 30, nota 58.

³⁹ Cf. *ibid.*, pp. 30-31.

⁴⁰ *Vid. ibid.*, pp. 452-464. De este modo, explica FRENK el “arreglo” de Corvera: “Comprende sólo las dos intervenciones de González de Eslava y, entre ambas, la Respuesta de Pedro de Ledesma. Es decir, que Corvera eliminó las dos intervenciones de Terrazas e hizo terminar el texto con la acusación contra Dios de Eslava [...]. Por añadidura, eliminó la décima inicial de la Pregunta y de la Réplica de Eslava, donde éste hacía profesión de fe y se sometía a la «corrección» de la Iglesia. En esta forma, el debate adquirió un cariz francamente herético, que de paso revela a las claras, por si hiciera falta, la heterodoxia de las proposiciones de González de Eslava” (*ibid.*, p. 33).

ser judío, como pudo también serlo el de González de Eslava⁴¹. De esto se saca en claro que Terrazas o creía en la visión ortodoxa del problema sobre la Ley de Moisés o, aun sin hacerlo, aceptó la petición de Montúfar –tal vez también podría decirse de este modo: “acató la instrucción”–, para contestar, por segunda vez, a quien había lanzado la pregunta, si se atiende el dicho de Corvera⁴². Los versos que guardó por años su cuñado, revelan que el poeta, por lo que atañe al pensamiento de su época, estaba sujeto a eso que llamó Foucault, desde sus primeros trabajos, el “orden del discurso”. Cuestionar o la Verdad sobre sus efectos de poder o el Poder sobre sus discursos de verdad, cuando se propugna por “desujetarse”, se paga con locura, con muerte, según enseñaron, entre otros, Campanella y Bruno. En claro también se saca que a los versos elogiosos yacía la amistad⁴³, que tal vez trabaron los poetas, cuando

⁴¹ “Pese a las grandes diferencias que obviamente existían entre la personalidad de Corvera y la Eslava, son notables las coincidencias entre sus vidas. Nacidos por los mismos años, muy probablemente en la misma región de España –si no en la misma ciudad–, ambos llegaron a la Nueva España en 1558. Los dos escribían poesía y teatro al poco de llegar, y muy probablemente desde antes. Uno y otro se hicieron clérigos. Uno y otro pueden haber tenido un origen judío...”, especula nuevamente FRENK en su edición (*ibid.*, p. 34).

⁴² El proceso que se sostuvo en contra de Juan Bautista Corvera se conserva en el AGN, *Inquisición*, vols. 4 (exps. 10-12), 8 (4), 9 (1), a más de lo que hay, según advierte SERGIO LÓPEZ MENA (“Estudio introductorio”, a JUAN BAUTISTA CORVERA, *Obra literaria*, ed. y estudio de..., UNAM, México, 1995, p. 9), en el ramo *Bienes Nacionales*, vol. 753, expediente sin número. Entre esos legajos, las décimas que el dramaturgo recitaba, en la versión que hizo de ellas, aparecen cuatro veces, en los ff. 291r-292r, 293r-294r, 432r-432v, 433r-433v. En *Los judíos de la Nueva España*, Archivo General de la Nación, México, 1932, Doc. núm. 5, pp. 167-187, ALFONSO TORO, es fama, diolas a la luz primeramente. De este hallazgo partía O’GORMAN cuando transcribió, por él exhumada, la presentación del cuñado de Terrazas (*vid. supra* nota 9). Desde la biografía que AMADO ALONSO dedicó a González de Eslava, pasando por CASTRO LEAL, MENÉNDEZ PLANCARTE, FRENK, hasta la monografía de RICHARD E. GREENLEAF sobre la Inquisición en la Nueva España del siglo XVI, se las ha reproducido, editado, estudiado (*vid. S. LÓPEZ MENA*, ed. cit., p. 9, nota, para el estado de la cuestión; pp. 9-31, para el estudio que hizo del proceso).

⁴³ “Seguir tiene la virtud / el perfecto virtuoso, / y el que es médico famoso, / trabajar por dar salud / al enfermo peligroso. / La virtud en vos se halla, / e avéys de comunicalla / conmigo, porque padezco / enfermedad y carezco / del saber, que en vos no calla. / Dad a las cosas que dubdo / luz con vuestra ciencia ynfusa / y manparad a mi musa / como a Perseo el escudo / de Pallas contra Medusa. / Que tiniendo yo el rreparo / de vuestro jüizio claro, no temeré la cayóda, / porque me daréis salida / a las dudas en que paro”, dijo González de Eslava al nohovispano (M. FRENK, ed. cit., p.p. 439-440, vv. 11-20); éste, al responderle: “Quiero aceptar el favor / que en vuestras coplas me days, / porque quanto os alargáys / cabe bien en el amor / con que os amo y bos me amáys. / Y también porque alabarme / es querer más obligarme, / señor, a vuestro servicio, / y al olvidado exerçio / nuevamente levantarme. // Y pues es bien empleado / en esto el entendimiento, / quiero aquí daros contento, a fuerça de otro cuydado / que me ocupa el pensamiento. / Y si mi musa no muestra / ser en rresponderos diestra, / antes que nadie lo entienda / podéys vos dalle la enmienda, / que en fin es hechura vuestra” (*ibid.*, pp. 441-442, vv. 51-70).

Eslava llegó, en 1558, a la Ciudad de México, si acaso Terrazas aún no se encontraba en Tulancingo. La pudieron trabar, de no haberlo hecho en aquel año, en algún punto desde entonces. Si yerro con mi aserto, sería lícito aceptar que el dramaturgo tuvo a Terrazas, al menos, por hábil versificador, con quien podía discutirse sobre el problema que se ha traído hasta este punto, por su conocimiento sobre la materia e imperio de lo que informa la poesía. En caso contrario, ¿por qué, sobre de otros, habría enderezado sus décimas al hijo del conquistador? La respuesta de Ledesma, cuyo juicio solicitó Terrazas en el debate, quizá para resolver el problema, por su fama de docto, es también testimonio de amistad. Eslava y Ledesma, venidos a la otra España, hallaron en Terrazas un hombre prominente, por su casa, ingenio, verso. El novohispano, con uno, con otro, rivalizaba, lo cual sólo podía haber hecho entre sus pares. Batallar, aun con versos, en contra del rival minuto es contrario a la *areté*, esa suerte de nobleza que enseña todavía el hexámetro de Homero.

La imagen de Terrazas, tras este episodio, se desvanece nuevamente. Ha de aparecer, tal vez menos indefinida en sus contornos, dos años después, cuando el Inquisidor fue encumbrado al arzobispado, cuya vida se entrecruza con la del poeta por segunda vez, a causa de su reyerta con el virrey, de la que se tiene noticias por Francisco A. de Icaza, quien encontró los documentos que la atestiguan. Si se repara tanto en las causas, cuanto en las consecuencias de esa disputa, a la que Terrazas no pudo sustraerse, es fuerza dar razón a quien dio cuenta de ella primeramente, cuando escribió: “En estas noticias, bien curiosas por cierto, andan juntas y mezcladas la política colonial y la arqueología literaria, y son una muestra de las constantes disensiones entre las autoridades civiles y las religiosas en la Nueva España”⁴⁴.

⁴⁴ FRANCISCO A. DE ICAZA, “Orígenes del teatro en México”, *Boletín de la Real Academia Española*, 2 (1915), p. 62; en adelante, *FDI*.

En 1574, cuando fue impuesto el palio a Moya de Contreras, entre los festejos de su consagración, representaron el Pbro. Juan Pérez Ramírez su *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro i la Igl.a Mex.na en traje pastoril*, el 5 de diciembre, según se lee en la transcripción de Icaza (*FDI*, p. 66), y González de Eslava el tercero de sus Coloquios, tres días después (*ibid.*, p. 64). En éste se insertaron dos entremeses, porque de ese modo el nuevo Arzobispo o lo había dispuesto o permitido, según se desprende de la carta que Enríquez de Almanza enderezó al Presidente del Consejo de Indias. De éstos, el virrey encontró uno particularmente reprobable:

Y fué que continuando el Arzobispo las farsas de su consagración, mandó hacer otra cuando tomó el palio, y bien indigna del lugar, pues era en el tablado que estaba pegado al altar mayor y en presencia de los Obispos de Tlaxcala, Yucatán y Chiapa y Jalisco, y el Audiencia y todo lo principal del pueblo. Y entre otros entremeses representan un cogedor de alcabalas que va a casa de un pobre hombre a cobrallas, y tras de estar tratando muchas cosas sobre qué cosa es alcabala y haciéndose de cosa nueva y que no entendía qué era, llegan a las manos sobre sacalle la prenda, y sale la mujer a ayudar al marido, y tres o cuatro muchachos de cinco o seis años, en camisa, descalzos, que salen de la cama llorando. La grita y la plática que sobresto hubo no se acaban tan de presto. Todos los demás entremeses le perdonara, mas éste no me hizo buen estómago, aunque ninguno aprobara que no es farsa una consagración y tomar el palio (*ibid.*, p. 62)

Es de suponer, por la descripción prolija que hizo de la trama, que Enríquez de Almanza se sintiese aludido por el entremés⁴⁵, porque se había visto precisado a cumplir en esta tierra con la disposición de Felipe II, repetida en octubre de 1568 y noviembre de 1571, para el cobro del derecho de alcabala, según se deduce de la descripción, por una parte, y del comentario, por otra, que hizo García Icazbalceta de la *Instrucción* que ordenaba, en 1574, la recaudación de

⁴⁵ Se trataba de “*El alcablero*”, según apuntó REYES, “conocida obra española del ciclo de Lope de Rueda, que pareció al virrey intencionada e inoportuna, por poner en solfa la alcabala recién establecida en México” (*op. cit.*, p. 72).

aquel impuesto⁴⁶. Reprobado el entremés, advertido por un auto el arzobispo de que nada se representaría desde ese momento sin la aprobación de la Audiencia, el virrey, movido por suposiciones no poco infundadas, ordenó la detención de quienes, según su parecer, habían participado de la representación, a causa de la aparición de un pasquín en su contra, como lo refiere Moya de Contreras en esta carta:

Y dandole al virrey, a lo que fuí ynformado, el sentido que quiso, torciendo su verdadero intento, que fué para regocijar la gente, procurando cargarme alguna culpa por auerse hecho a fiesta mia, y haziendo sentimiento de lo que nadie le hizo [...] parece que tiene el pueblo en vn continuo luto, siendo de suyo ynclinados a alegría y regocijo [...] a pocos dias mandó a los alcaldes del crimen procediesen contra los que lo auian representado y ordenado, con color de que vna mañana auian hallado a la puerta de la yglesia vn papel, que no se saue de cierto lo que trataua, que fray Melchior de los Reyes, persona graue y docta de la orden de Santo Agustin dizen que lo quitó y hizo pedaços, y que dezia mal de la persona del virrey, dando a entender que solo él hera auctor de la alcauala e ymposiçiones (*ibid.*, p. 63).

El arzobispo da noticia, líneas abajo, de los infortunados que fueron reducidos a prisión, entre los cuales figura el poeta, quien se encontraba en la Ciudad de México, con ocasión de las celebraciones:

Tomando por ocasion el entremes que representó vn mulato, que lo traxo de Castilla, donde (segun dizen) se a representado muchas bezes [...] Prendieron a Joan de Victoria, maestro de capilla desta santa yglesia, porque representó con los muchachos del choro la comedia, y a Hernan Gonçalez, clerigo de euangelio, porque la ordenó sin el entremes, y a Francisco de Terraças, hombre de calidad y señor de pueblos, porques gran poeta, y dizen que podría auer hecho las coplas questauan en el papel que allaron a la puerta de la yglesia, y al mulato que representó el entremes, que por ser graçioso hechó mano dél más que de otro: al Victoria tuuieron en vn calauoço donde estuuo algunos dias hasta que después le soltaron en fiado con los demas, y a Hernan Gonçalez a diez y siete dias de prision le mandaron salir de la carçel, como V. S. entenderá por su petición (*ibid.*, pp. 63 ss.).

⁴⁶ “Instrucción para el cobro de la Alcabala”, en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600 con biografías de autores y otras ilustraciones, precedido de una notica acerca de la introducción de la imprenta en México*, nueva ed. de Agustín Millares Carlo, FCE, México, 1954, pp. 256 ss.

Al entendimiento de quien ha leído hasta este punto ya no escapa el sentido que entrañan los atributos otorgados por Moya de Contreras al poeta: “hombre de calidad”, “señor de pueblos”. Importa que haya sido encarcelado, escritos por él los versos del pasquín o no, a causa de su celebridad como poeta, la cual movió a esos que “dizen” a tenerlo por culpable. Si hubo en Nueva España más poetas que estiércol, según la sentencia celeberrima de Eslava, ¿fue Terrazas el más conocido? Y si era por entonces el más célebre, ¿lo era porque fue el mejor?, ¿porque óptima era su poesía? Es difícil no responder, con los documentos a mano que Icaza encontró, sino de manera afirmativa.

Un lustro antes del breve encarcelamiento del poeta, había aparecido el carmen épico de Ercilla. Quizá desde entonces, es decir 1569, Terrazas había cultivado el verso de Calíope, movido por el canto del Arauco. A Dorantes de Carranza, primero, y García Icazbalceta, después, se debe lo que se ha podido conservar de *Nuevo Mundo y Conquista*, porque aquél incluyó no pocas octavas en su crónica, ya para amenizarla, ya para autorizarla, y éste encontró, en las postrimerías de su siglo, el manuscrito de la *Sumaria relación*, donde halló, dando por primera vez noticia de ellos, los endecasílabos épicos del novohispano. Terrazas versificó los hechos de la Conquista a lo largo de su vida, “con lentitud y desgana”, según Reyes⁴⁷. Elude mi comprensión, por una parte, qué lo movió a inacabar el canto sobre las hazañas de Cortés –dilecto de la Providencia, en esos versos, para la evangelización de los naturales de estas tierras, a fuerza de espada–, y, por otra, si fue la muerte, en el caso de que, cuando ésta lo alcanzó, hubiese seguido trabajando en la composición, causa única para cesar

⁴⁷ A. REYES, *op. cit.*, p. 78.

la hechura del poema⁴⁸. Elude también la de los estudiosos, desde el siglo XIX, la atribución que hizo Dorantes de Carranza de las octavas que transcribió, porque se suceden, insertas en su relación, o sin indicio alguno de autoría o bajo otros nombres, como los de Arrázola y Salvador de Cuenca, “que hacía también octavas al mismo asunto, y era probablemente hijo de Simón de Cuenca, otro mayordomo de Cortés”, según el estudio de García Icazbalceta⁴⁹. A quien ha intentado editar el canto no menos resistencia opone el orden que pudieron haber obedecido los 22 episodios de la hazaña cortesiana en que se han agrupado, extraídas de la obra de Dorantes, las 167 octavas atribuidas o atribuibles a Terrazas⁵⁰. Los críticos, con todo, son unánimes en sus estimaciones: por el verso y la materia, el de Terrazas, terminado, habría sido el carmen que infomara eso que llamó Reyes el “ciclo cortesiano”⁵¹, porque aun los restos de ese canto aventajan no poco los versos del de Antonio de Saavedra Guzmán, *El Peregrino*

⁴⁸ “El que no terminase su poema”, observó J. AMOR Y VÁZQUEZ, “es consecuencia de la irresolución del poeta ante el dilema que le tocó compartir con los otros de su generación: el choque entre las formas expresivas y cánones literarios de que disponían, heredados de España, y la realidad que desearían expresar. La medida en que esa realidad queda incorporada –medida de tono, sutileza, quejas de los conquistadores– gana al poema individualidad; paradójicamente, también lo cobra al quedar truncado. Calificar por ello el poema de «mexicano» sería allegarse a compartir las críticas hechas a los partidarios de la mexicanidad alarconiana. Pero, por lo apuntado, estimamos valedero el reclamar para el *Nuevo Mundo y Conquista* la categoría de modalidad novohispana de los poemas sobre la conquista de México en el siglo XVI” (“Terrazas y su *Nuevo mundo y Conquista* en los albores de la mexicanidad”, *NRFH*, 16, 1962, p. 415).

⁴⁹ *Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1962, p. 15.

⁵⁰ “El total de octavas que aluden a la empresa cortesiana, sean o no de Terrazas, es 177. Si se descuenta la primera octava, especificada como de Salvador de Cuenca, las nueve del pasaje 16 [Nueve octavas, Arrázola o Arrazola: Sobre la lebreja dejada atrás por la expedición anterior de Grijalva o Hernández de Córdoba. El capitán Francisco de Salcedo la encuentra al desembarcar, y gracias a ella los conquistadores se proveen de caza], que en el ms. llevan tachado el nombre de Terrazas y encima el de Arrázola, resulta un total atribuido o atribuible a Terrazas de 167 octavas”, según apuntó AMOR Y VÁZQUEZ (art. cit., p. 399; sobre el argumento de los episodios, a más de cuántas octavas, con o sin autoría, los componen, *vid. ibid.*, pp. 398 s.), no sin corregir, con ello, a CASTRO LEAL (ed. cit., p. XV): “Los [fragmentos] que [Dorantes de Carranza] le atribuye expresamente y aquellos otros que, sin atribuírselos, se sobreentiende que pertenecen a Terrazas, suman veintiuno; son de muy diversa extensión y hacen en total 175 octavas reales o sea, exactamente, 1,400 versos”.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 79.

Indiano, que “logró la fortuna, bien poco merecida”, según Menéndez Pelayo, “de fatigar las prensas”⁵².

Omito otro comentario sobre el *carmen terracino*, porque se ocupó de él, con denuedo, J. Amor y Vázquez, cuando trató de su disposición textual en la relación de Dorantes de Carranza, lo que el poeta imita de Ercilla, dónde lo iguala o supera, en lo que atañe o al verso o a la historiografía, los epítetos aprendidos del ciego de Quíos, lo que se debe a López de Gómara, la opinión de Terrazas sobre la esclavitud de los indios o la encomienda, la figura de Cortés, los hipotextos bíblicos, la no improbable relación intertextual con la épica de Herrera, que tal vez pudo conocer el novohispano por Juan de la Cueva. No deben soslayarse, por el contrario, los documentos atañedores al *Nuevo Mundo...* que encontró G. Baudot hace ya tiempo en el Archivo General de Indias⁵³. A la muerte de Pedro Ambrosio de Ondariz, quien había sustituido a Arias de Loyola por incumplir con sus obligaciones, Felipe II nombró Cronista Mayor de Indias, en 1596, al perínclito Antonio de Herrera, elegido de entre otros dos candidatos al cargo propuestos por el Consejo de Indias. De éstos uno era el comediógrafo dilecto del cura cervantino (*Quijote*, I, xlviii), el autor de *La Isabela*, *La Filis*, *La Alejandra*, en cuya presentación se lee:

Lupercio Leonardo de Argensola, hombre docto y leydo en letras humanas, de buen estilo, disposición y lenguaje en escribir y de quien por estas buenas partes se tiene esperanza que dará muy buena cuenta de la Ystoria, ayudando también a ello averse entendido que es buen poeta, que viene a ser a propósito para acavar la Ystoria de la Nueva España que dejó scripta en estancias la mayor parte della Terraças, uno de los primeros descubridores, que dizen es una de las mejores cossas que ay esciptas en nuestra lengua, y dan corregida y llegada a la verdad y

⁵² *Op. cit.*, t. I, p. 42.

⁵³ “Lupercio Leonardo de Argensola continuador de Francisco de Terrazas. Nuevos datos y documentos”, *NRFH*, 36 (1988), pp. 1083-1091; en adelante, *GB*. De esos documentos tuvo noticias primeramente AMOR Y VÁZQUEZ, en 1962 (*vid. art. cit.*, p. 415, nota).

sin la licencia de que suelen usar los poetas, que se puede estimar como uno de los graves y historiadores antiguos (*GB*, pp. 1089-1090).

Acerca de quien se convirtió en cronista mayor de la corona de Aragón, el Consejo de Indias no erraba en sus asertos; sorprenden, por el contrario, los que hizo sobre el novohispano, porque al poema épico se dio otro nombre, se confunde al autor de éste con su padre el conquistador, se desprende que lo dejado por escrito parece no haber estado en verso (“sin la licencia de que suelen usar los poetas”), se estiman hiperbólicamente en el poeta los dones de Clío. A menos de que el mayordomo de Cortés haya escrito una crónica de la Conquista, escapa a mi entendimiento otra causa que pudiese eximir al Consejo de Indias de la confusión que suscitan sus noticias sobre el poema épico terracino. Es de preguntar, no obstante, por qué el Consejo de Indias, no sin descartar la participación de otro poeta para ello, tuvo, por un momento, la intención de llevar a término lo que tenía por una historia de la Nueva España, “que dizen es una de las mejores cosas que ay escriptas en nuestra lengua”. Tal vez legitimar, con los versos de un poeta habilidoso nacido de conquistador, el dominio hispánico ultramarino, so pretexto de evangelizar a los naturales de estas tierras. Si acaso he acertado, el Cortés vuelto instrumento de la Providencia para la difusión de la buena nueva que trajo consigo el Ungido, en la epopeya terracina, serviría a ese propósito no poco. La épica se ha usado, según dispusieron Pisítrato y Augusto o de los poemas homéricos o de la *Eneida*, para legitimar los aparatos del Estado. Empero, subsisten, por lo menos, dos preguntas. Partidario, sin duda, del marqués del Valle, como uno de los hijos de los que vinieron con él, ¿Terrazas, sin coacción alguna, se propuso, aunque bajo el principio de la Evangelización, legitimar la Conquista de las tierras que en su ruta a India Colombo había encontrado, porque en ello

creía o con ello pretendió beneficiarse, si, con sus versos, granjeaba para sí el favor de los principales de entonces?, o ¿el Consejo de Indias, aunque no poco confundido, columbró la posibilidad de usar el poema del novohispano como discurso de verdad que legitimara, sometiendo el verso a sus servicios, los efectos del poder, movido, al parecer no por estimaciones estéticas, a culminarlo?

Con todo, ésta no fue la primera vez que el Consejo se interesó por cuanto en Nueva España se hubiese escrito sobre la Conquista. El 16 de diciembre de 1580, la Audiencia de México enderezó una carta al Rey, por la cual, a más de notificar a la Metrópoli sobre la existencia del mayor de los cármes terracinos, se supo que el poeta había muerto por entonces:

En cumplimiento de lo ordenado por V. Mag. se an buscado en el archivo de esta rreal audiencia papeles tocantes a Historia de las Yndias, y no se a hallado en el ninguno de esta calidad. Francisco de Terrazas, vecino desta çiudad, la comencó a hazer en verso de todas las cosas acaecidas en el descubrimiento y conquista de esta Nueva España y provincia della, y aviendo hecho una buena parte falleció, él cual dexó muger e yjos que entendemos querrán aprovecharse de lo que su padre avía escrito y por estas causas no se ha tratado con ellos (*GB*, p. 1086).

Este documento, hallado por Baudot, redujo sólo a una las fechas que sobre la muerte de Terrazas se habían establecido por noticias encontradas en Cervantes y Dorantes de Carranza. Tanto éste, cuanto el otro documento transcrito líneas arriba, permiten sospechar que, entre el 1580 y 1596, comenzaron a circular las nuevas sobre el novohispano y su obra, al menos sobre la épica, entre papeles oficiales, en esa otra ribera del Atlántico. Quizá el cronista no se equivocaba, cuando afirmó, en la *Sumaria relación de la cosas de la Nueva España*, que Terrazas fue “nuestro Marón”.

De esto podrían desleír la duda los epitafios que, a la muerte del poeta, conservó Dorantes de Carranza. De Alonso Pérez –para quien la obra épica terracina cumple sus propósitos, al eternizar las hazañas cortesianas, no sin encumbrar con ello al poeta–, asegura el cronista, eran estas quintillas que transcribo (*Sumaria relación*, p. 179):

Cortés en sus maravillas
con su valor sin segundo,
Terrazas en escribillas
y en propio lugar subillas
son dos extremos del mundo.

Tan estremados los dos
en su suerte y en prudencia,
que se queda la sentencia
reservada para Dios,
que sabe la diferencia.

José de Arrázola, por cuanto parece en la octava que transcribo abajo, da cuenta de sus estimaciones sobre el carmen cortesiano, no tanto ideológicas, como las de Pérez, cuanto estilísticas, aunque de paso (*loc. cit.*):

Los vivos rasgos, los matices finos,
la brava hazaña al vivo retratada,
con visos, mas que Apolo, cristalinos,
como del mismo Apeles dibujada;
ya con misterios la dejó, divinos
en el octavo cielo colocada
Francisco de Terrazas, fenix solo,
único desde el uno al otro polo.

Leer entre líneas no hace falta, para percatarse cuán elogiosas son estas opiniones. Aunque no poco hiperbólicas, acaso porque se emitieron movidas por el aura que reviste a los muertos, que impide reconocer cómo era el individuo cuando estaba vivo, éstas entrañaban alguna

certeza. El último verso en la octava de Arrázola –quien pudo haber sido amigo del novohispano, según se deduce de la epístola en tercetos que enderezó a Ledesma⁵⁴, quien había participado en la disputa teológica con González de Eslava, invitado por el poeta de *Nuevo Mundo...*–, suscita sorpresa, aun si no se hubiesen hallado los documentos concernientes a las intenciones del Consejo de Indias acerca de la inconclusa epopeya terracina, porque el poeta era conocido, afamado, entre los ingenios de la metrópoli, cuando fue alcanzado por la muerte. Porque se ignora el origen de Arrázola, podría afirmarse que el de esa octava era tal vez el lamento de un poeta nacido en España. Empero, los versos del alcaíno, si permiten especular sobre sus motivos, están imbuidos de una sola admiración, la que animó los de Arrázola, no obstante la oceánica distancia que mediaba entre los dos:

En la región antártica podría
eternizar ingenios soberanos,
que si riquezas hoy sustenta y cría
también entendimientos sobrehumanos.
Mostrarlo puedo en muchos este día,
y en dos os quiero dar llenas las manos:
uno de Nueva España y nuevo Apolo,
del Perú el otro, un sol único y solo.
Francisco, el uno, de Terrazas, tiene
el nombre acá y allá tan conocido,
cuya vena caudal nueva Hipocrene
ha dado al patrio venturoso nido⁵⁵.

Prescindo de lo evidente, es decir de la simpatía con que Cervantes juzga los versos terracinos.

No hay que prescindir, en cambio, de la especulación en lo que atañe a la transmisión de la obra terracina, que, por cuanto puede sugerirse por el testimonio cervantino, pudo haber ya

⁵⁴ *Vid.* M. L. TENORIO, ed. cit., pp. 131 ss.

⁵⁵ MIGUEL DE CERVANTES, *La Galatea*, en *El trato de Argel. La Galatea*, ed., introd. y notas de Florencio Sevilla, Castalia, Madrid, 2001, p. 529.

circulado en la Península, sin duda manuscritamente, en el ocaso del Quinientos, tal vez quince o veinte años antes de 1600, según se deduce del año en que se estampó la novela pastoril del alcalaíno (1585), donde aparecen esos versos elogiosos⁵⁶. No obstante, aún escapan las respuestas, cuando se interroga quien examina estas noticias, si Cervantes tuvo a mano algún manuscrito con los poemas de Terrazas, o líricos o épicos: si acaso estuvieron entre sus papeles, ¿los obtuvo personalmente del poeta, quien pudo haber estado en España, sin saber, por desgracias, los años en que se prolongó su estancia? Si leyó Cervantes la obra de Terrazas, dudo que el poeta le haya dado sus poemas, porque, cuando el alcalaíno lo elogia en su novela, el novohispano había muerto. Aún más: si los ingenios se conocieron, durante ese hipotético viaje al que he aludido, la ocasión del encuentro tuvo que haberse presentado antes de 1580, cuando Cervantes había sido raptado cinco años antes. Con todo, podría insistirse en el encuentro, al situarlo aún más atrás, pero bastaría no olvidar que Cervantes había dejado España, en interés de su carrera militar, cuando menos desde 1571, y que Terrazas, a caballo entre esa fecha y 1572, estaba en su pueblo de Tulancingo con ocasión del Edicto General de Gracia, transcrita líneas arriba.

Los particulares que he recordado, sin embargo, no son óbice para aceptar que Cervantes poseyó algún verso terracino, que lo movió a cantar del poeta novohispano, encumbrándolo en el Panteón de la lengua española. Con todo, pervive la incertidumbre: ¿cómo obtuvo el alcalaíno los versos de Terrazas? ¿Cuáles, si los tuvo, pudo haber leído? ¿Los que hasta ahora han sido descubiertos? ¿Otros, tal vez, que nunca habrán de conocerse?

⁵⁶ En los albores del siglo XVII, sin duda, algo de la obra terracina circulaba ya en España, según puede sospecharse por la anotación autógrafa que aún se lee sobre la tercera hoja de guarda de *Flores de baria poesía*, donde figura el novohispano con cinco sonetos: “es de / Andrés Fajardo en / Seuilla 1612” (Cf. *Flores...*, pról. y ed. crítica de Margarita Peña, FCE, México, 2004, pp. 21 ss.).

Escapa a la certeza lo contrario, porque tampoco puede asegurarse que Cervantes haya leído al novohispano. ¿Compuso entonces de Terrazas esos versos elogiosos, que informan el Canto de Calíope, en el libro sexto de la *Galatea*, aun sin conocerlo? ¿La fama, por tanto, precedía al poeta de la otra margen del Atlántico, la cual, para su gloria, bastaba al novelista para tenerlo por ingenio conocido entre los que aún estaban con vida? De esa advertencia (“Pienso cantar de aquellos solamente / a quien la Parca el hilo aún no ha cortado...”⁵⁷), debería deducirse que Cervantes, cuando escribía la *Galatea* hacia 1585, ignoraba la noticia sobre la muerte de Terrazas, acaecida cinco años antes, según se desprende de las pesquisas de Baudot en el Archivo General de Indias. Impedido por el mar, recobrada hacía poco la libertad, apenas establecido nuevamente en España, asolado por no pocas necesidades, entregado con denuedo a su novela, a sus comedias, no es improbable que el alcalaíno, sino hasta más tarde, no se hubiese enterado del deceso del poeta. Si, por el contrario, supo del acontecimiento, calló ante la nueva —sólo eso podría sacar en claro—, para celebrar al novohispano entre los óptimos ingenios de sus días, herederos, es de suponer, del “agudo Boscán”, el “famoso Garcilaso”, el “docto y sabio Castillejo”, el “artificioso Torres de Naharro”, el “celebrado Aldana”, Fernando de Acuña, cuyo lado “no dejó jamás” Calíope⁵⁸. Quizá para Cervantes haya bastado con leer poco de Terrazas⁵⁹, cuya obra conoció mejor que nosotros o no, para encumbrarlo en el

⁵⁷ M. DE CERVANTES, *op. cit.*, p. 514.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 512.

⁵⁹ Si Terrazas había muerto hacia 1580, según se deduce de los documentos que encontró Baudot, sería lícito suponer que Cervantes, por entonces, había compuesto, al menos, los versos que informan el Canto de Calíope, que incluiría, más tarde, en el libro sexto de su novela pastoril, impresa hasta 1585 por Juan Gracián, en Alcalá de Henares, porque aún tenía con vida al novohispano. Tal vez podría sugerirse también que el Canto de Calíope precedió el proyecto de escribir una novela con la materia pastoril, si ya estaba compuesto en 1580, o que la *Galatea* ya se había esbozado incluso en esa fecha. Nada impide negar, sin embargo, que el alcalaíno, hacia el año de la impresión de su novela, desconociera la noticia sobre la muerte de Terrazas, a quien, por tanto, daba por vivo un lustro más tarde.

Parnaso, como, en la *Commedia*, en *De lo sublime*, con poco de Homero, de Safo, casi nada, bastó para Dante y Longino.

Si en las postrimerías del Barroco la poesía de sor Juana, por la cual el Siglo de Oro alcanzó la más alta cumbre en Nueva España, dimanó de la fuente Castalia, la de Terrazas, como en el mito al que alude Cervantes, brotó de las entrañas helicónides. Si de la monja se dijo entonces haber sido “la fénix de Méjico”, de Terrazas se lo había dicho primeramente, según el epíteto que Arrázola le confería. Quizá no sea temerario sugerir que el primer novohispano en ceñirse los laureles que la Península sólo había otorgado a sus poetas fue Francisco de Terrazas, cuyo verso, al parecer, enhechizó a no pocos ingenios metropolitanos o, cuando menos, al de Alcalá de Henares, que supo de poesía, aunque a sus versos haya negado la gracia el cielo, según se lamentaba en el viaje imaginario que emprendió al sacro monte de Febo.

Las noticias que hasta ahora he ordenado no explican “el modo italiano” en lo que se conserva de la lírica terracina. En los versos del novohispano, “lo italiano” proviene o del magisterio de Gutierre de Cetina, como era la opinión de Reyes, entre otros, o de los materiales que pudo conocer de la Escuela de Sevilla, por Francisco de Figueroa, que trajo bajo el brazo al venir a Nueva España, según Bustos Táuler, quien ha examinado sonetos que la crítica había desatendido. Si la hipótesis de éste es cierta, podría explicarse la presencia hipotextual de Herrera, que se ha apuntado en más de una de las composiciones del novohispano. La “manera italiana” de Terrazas, empero, no se entiende sino en sus poemas, al examinarlos, en detalle, por extenso. Con ello, tal vez, ha de cobrar sentido este aserto de Dorantes de Carranza, que las décadas han vuelto célebre a su paso: “fue un exmo. poeta toscano, latino y castellano...” (*Sumaria relación*, pp. 178 s.).

CAPÍTULO III
 IMITACIÓN Y TRADICIÓN
 EN LOS CINCO SONETOS TERRACINOS AL “YTÁLICO MODO”
 EN *FLORES DE BARIA POESÍA*

LAS FUENTES DE LA OBRA TERRACINA

Las industriosas pesquisas de Gallardo (1863), García Icazbalceta (1916), Henríquez Ureña (1918), Edmundo O’Gorman (1940), Castro Leal (1941), Pedro Lasarte (1997), han exhumado las composiciones que se conservan del poeta: diez sonetos, una epístola amorosa, dos series de décimas, un poema épico inconcluso. De éstas, hasta ahora, las *fontes criticae* son cinco: 1) en la *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España* –cuyo manuscrito, que perteneció a García Icazbalceta, se encuentra en la Universidad de Texas, en Austin–, Dorantes de Carranza transcribió no pocas octavas de *Nuevo mundo y conquista*, aunque en desorden y sin atribución precisa, que, según la compulsa de Amor y Vázquez, suman ciento sesenta y siete; 2) en *Flores de baria poesía* –cuyos manuscritos, el original (ms. 2973) y la copia hecha por Antonio Paz y Mélia (ms. 7982), se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid–, se incluyeron cinco sonetos, bajo los números, en la edición de Margarita Peña, 120 (“Dexad las hebras de oro ensortijado”), 186 (“Soñé que de una peña me arrojaba”), 255 (“¡Ay, vasas de marfil, vivo edificio”), 301 (*Soneto de Terrazas a una dama que despaviló una vela con los dedos* // “El que es de algún peligro escarmentado”), 315 (“Royendo están dos cabras de un nudoso”); 3) en el ms. 19.661 de la BNM, que perteneció primero a la Provincial de Toledo, editado por Henríquez Ureña, aparecieron, a más de la epístola amorosa, “Pues siempre tan sin causa pretendiste”, cuatro

sonetos más: “Parte más principal dest’alma vuestra”, “Quando la causa busco del efecto”, “La mano que os dexó de vna sangría”, “La diosa que fue en Francia celebrada”; 4) en el Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, t. 222, ff. 203-211, se conservaron dos respuestas en décimas al problema planteado por González de Eslava sobre la ley de Moisés, editadas por O’Gorman, Castro Leal, Margit Frenk; 5) en el ms. Spanish 56, cancionero de fines del siglo XVI, que la Universidad de Pennsylvania resguarda, descubierto por Lasarte, se incluyeron tres sonetos: “Aquellas largas manos que reparte”, inédito hasta entonces, “Soné que de una peña me arrojaba”, “Roiendo están dos cabras vn ñudoso”, testimonios de los 186 y 315 de *Flores...*, en cuyas lecciones debe repararse, particularmente en el caso de lagunas que Paz y Mélia enmendó *ope ingenii*, al carecer de otros testimonios, cuando preparó la copia del manuscrito novohispano, cuyo mal estado no han dejado de acusar los estudiosos que lo han tenido a mano. De más está decir, pero éste es el sitio indicado para hacerlo, que la poesía terracina aguarda a su editor.

SONETO PRIMERO: “DEJAD LAS HEBRAS DE ORO ENSORTIJADO...”

En este celeberrimo soneto puede reconocerse, al haberse recopilado hacia 1577 en *Flores de baria poesía* —el primero en aparecer entre los cinco que ahí figuran—, “la más exquisita joya de nuestro petrarquismo, que «imita y mejora» uno de Camóens, humanizando sus mitologías y dándole un acento muy personal, pese a sus ecos de Herrera”, según observó Méndez Plancarte en su *Poetas novohispanos*¹. Hoy se sabe que el poeta no imitó al lusitano y que las mitologías por él humanizadas pertenecían a otro poeta. Con todo, en la valoración estética del humanista todavía subyace un hecho que la crítica suele o ignorar o tratar

¹ *Primer siglo (1521-1621)*, UNAM, México, 1942, p. xxiv.

superficialmente: admirado, en esta margen del Atlántico, por los poderosos y, en la otra, por ingenios como el cervantino, la trascendencia del quehacer poético de Terrazas – particularmente el lírico, aunque es fama que también, en el verso de Calíope, el poeta rivalizó incluso con Ercilla– no radica tanto en ser el primer poeta nacido en Nueva España o acaso en toda América, según advertí líneas arriba, cuanto haber sido el primero, según observó Alfonso Reyes, en ponerse “al paso de la nueva lírica española, imbuida de italianismo y humanismo, acaso iniciado en ella por Cetina”², de quien pudo haber sido discípulo o amigo³, si lo permitió su nunca prolongada estancia americana. Mediante los sonetos de Terrazas, pocos años después de la Conquista, la renovación de la poesía castellana, que en la metrópoli la adopción del “modo italiano” había comportado, tañó tempranamente la lira novohispana. Es lícito sostener que el soneto de Terrazas atestigua, por una parte, que el poeta fue uno de los primeros seguidores de Garcilaso entre los novohispanos⁴, a más de un enterado de la poesía que se componía en la Sevilla de la segunda mitad del siglo; y, por otra, comprueba la trascendencia que incluso en el virreinato de la Nueva España tuvo la conversación que en 1526 Boscán y Navagiero sostuvieron, en ocasión de las nupcias de Carlos V e Isabel de Portugal –que la historiografía ha novelado con exceso, al punto tanto de ignorar la cercanía que Boscán tenía con la tradición italiana aun antes del encuentro, cuanto de limitar al diálogo con el español la participación del Embajador de la Serenísima en la introducción del

² A. REYES, *Letras de la Nueva España*, FCE, México, 5ª ed., 2007, p. 78. A propósito, escribe EMILIO CARILLA: “Es el momento, no muy avanzado, en que penetran en América formas que aceptamos como típicamente del Renacimiento, a través de la significación que tienen raíces italianizantes y clásicas, temas y estructuras inconfundibles: de manera especial, la construcción petrarquesca y el discurrir platonizante” (“Poesía novohispana del siglo XVI”, en BEATRIZ GARZA CUARÓN y GEORGES BAUDOT (eds.), *Historia de la Literatura Mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, t. 1: *Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, Siglo XXI-UNAM, 1996, p. 420).

³ A. REYES, *op. cit.*, p. 75.

⁴ Cf. ANTONIO ALATORRE, *Los 1,001 años de la lengua española*, El Colegio de México-SEP, México, 1998, p. 163.

petrarquismo en España⁵, sobre la posibilidad de componer “en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia”⁶, imitando los versos con que Petrarca cantó su acuitado sentir por Laura.

Entre las poesías amorosas de Terrazas, donde el poeta “se mantiene”, según apuntó Castro Leal⁷, “dentro de un erotismo a la moda del tiempo que, en un variado juego, ensalza la belleza de la amada, se queja de su áspera crueldad y agoniza en la ausencia entre memorias tristes y deseos inextinguibles”, la más afortunada, reproducida desde los días de Gallardo, es la que articula mi discurso:

Dexad las hebras de oro ensortijado
que el ánima me tienen enlazada,
y bolued a la nieue no pisada
lo blanco de esas rosas matizado.

Dexad las perlas y el coral preciado
de que esa boca está tan adornada,
y al cielo, de quien sois tan cudiciada,
bolued los soles que lo auéis robado.

⁵ Sobre lo primero, ha observado MATTEO LEFÈVRE (*Una poesia per l'Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Vecchiarelli, Roma, 2006, p. 16): “In effetti, la formazione umanistica di Boscán e la sua dimestichezza con la letteratura italiana, al di là delle affermazioni del poeta stesso, è fuori discussione: oltre ai palesi debiti nei confronti delle riflessioni dei principali trattatisti attivi nei primi decenni del XVI secolo, va ricordato soprattutto il suo periodo di apprendistato presso l'umanista italiano Lucio Marineo Siculo, il quale lo istruì in nome dei valori del classicismo latino e volgare”; sobre lo segundo (*ibid.*, pp. 17-18): “Non si può comunque limitare all'incontro granadino del '26 con Boscán l'influenza e l'importanza di Navagero nell'introduzione del petrarchismo, dei «sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia», nella lirica di Spagna: fin dall'anno precedente, infatti, entrambi frequentavano la corte di Toledo e sicuramente Navagero ebbe modo di far conoscere a Boscán le varie opere che aveva portato con sé da Venezia, città che com'è noto costituiva già all'epoca uno dei centri più attivi dell'intera tipografia europea. Purtroppo non è possibile fornire dati certi per quanto riguarda i libri trasportati da Navagero nella penisola iberica e che dovettero facilmente circolare nelle biblioteche di palazzo, tuttavia, all'altezza cronologica della sua ambasceria (1525-1528), la lirica petrarchista in Italia contava già una certa tradizione e le stamperie italiane annoveravano tra le edizioni più fortunate le opere di Antonio Tebaldeo, di Serafino Aquilano, di Notturmo Napolitano e di Cariteo –in pratica i *best-sellers* del tempo–, poeti che erano noti a Navagero data la sua natura di letterato versatile e aggiornato e che dovettero giungere molto presto nei territori spagnoli”.

⁶ JUAN BOSCÁN, “A la Duquesa de Soma”, en J. BOSCÁN y GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas*, ed. de Carlos Clavería Laguarda, Turner, Madrid, 1995, p. 85.

⁷ “Prólogo”, a FRANCISCO DE TERRAZAS, *Poesía*, ed., pról. y notas de..., Porrúa, México, 1941, pp. xxii-xxiii.

La gracia y discreción, que muestra *ha* sido
 del gran saber del celestial maestro,
 boluédselo a la angélica natura,
 y todo aquesto así restitu[i]do,
 ueréis que lo que os queda es propio vuestro:
 ser áspera, cr[ü]el, yngrata y dura⁸.

Según ocurría en la estética renacentista, la *imitatio* informa el soneto de Terrazas. Empero, no basta con reconocer los modelos para aprehender el resultado que el poeta ha logrado, sino entender la manera en que los asimiló, pero, sobre todo, transformó. En caso contrario, la investigación de fuentes, como la llamaba Lázaro Carreter, está condenada a no ser sino vacua erudición, aún más si se soslaya, o por ignorancia o por revulsión del sistema literario a caballo entre los siglos XVI y XVII, que no fueron pocos los poetas que, midiéndose con el modelo, ministraron la “novedad”, a diferencia de otros, nunca poco numerosos, que, al carecer de ingenio y artificio, perdieron la batalla contra el ángel de la *imitatio*, precipitados en la sola reproducción del modelo. Aunque imitar nunca ha sido tarea fácil, las victorias que en ese campo se han logrado no han sido todas pírricas, como las alcanzadas por Virgilio y Joyce en contra de Homero, sor Juana en contra de Góngora, Proust en contra de Hesíodo, Catulo en contra de Safo, Eliot en contra de Cavalcanti, Borges en contra de Whitman, Paz en contra de Quevedo, Milton en contra de Tasso, Baudelaire en contra de Poe, Broch en

⁸ Cito por *Flores de baria poesia*, pról., ed. crítica e índices de MARGARITA PEÑA, FCE, México, 2004, pp. 281-282; en adelante, *FBP*. Empero, sigo a ANTONIO ALATORRE, que enmendó el endecasílabo final con diéresis en el segundo de los adjetivos (“criüel”), sin la cual se perderían los acentos en sexta y octava sílabas, según el poeta ha escandido el metro hasta ese punto, no sin antes haber operado de forma semejante en el verso antepenúltimo, donde ha de leerse “restiuído” (*Fiori di sonetti/Flores de sonetos*, ed. de..., El Colegio de México-Aldus, México, 2ª ed., 2009, p. 105). En cursiva, PEÑA añadió “h” en el verso noveno, para evitar que el verbo se confundiera, si eso es posible, con la preposición. No desconozco, por lo demás, el testimonio manuscrito original contenido en *Flores...*, pero, como se ha dicho sobre esta antología, es casi ilegible (cf., *Flores de Baria poesia, Re / coxida de varios poetas Españoles. Diuídese En cinco / Libros, como se declara en la tabla que inmediatamente va / aquí scripta. Recopilósse en la çiudad de México ANNO / Del nascimento de NRO salvador / IHuchristo de 1577 / ANNOS*, f. 111r; disponible en la pág. de la Biblioteca Nacional de España, <http://www.bne.es>, signatura MSS/2973).

contra del Mantuano, Yourcenar en contra de Marco Aurelio, Azuela en contra de Woolf, Murakami en contra de Kafka. A éstas es símil también la que obtuvo Terrazas con su soneto. ¿A quién había elegido el novohispano, para medir con él sus versos?, ¿con quién quiso que se lo comparara?, ¿a quién, en suma, había imitado?

Supongo, aun sin conocer el manuscrito original del cancionero novohispano, que a la perspicacia del filólogo familiarizado con los sonetos terracinos o por la copia manuscrita que hizo Paz y Mélia o la edición crítica de Margarita Peña, no habrá escapado que el soneto contiguo al de Terrazas en *Flores...* guarda con éste una estrecha relación, ya por la *inventio*, ya por la *dispositio*:

Boluedle la blancura a la açucena
y el purpúreo color a los rosales,
y aquesos vuestros ojos celestiales
al cielo, con la luz que os dio serena.

Boluedle el dulce canto a la serena,
con que hazéis su officio en los mortales;
boluedle los cabellos naturales
al oro, pues salieron de su vena.

A Venus le bolued la gentileza;
a Marte el pelear de que es más diestro;
bolué el uelo a Diana, casta diosa.

Quitad de vos aquesa suma alteza,
quedaros eis con sólo lo que es vuestro:
ques sólo ser ingrata y desdeñosa⁹.

⁹ Cito por *FBP*, pp. 282-283, núm. 121. Aunque CHRISTOPHER MAURER (*Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Istmo, Madrid, 1988, p. 183, núm. 101) decidió no incluir este soneto en la edición que preparó de las poesías de Figueroa, movido por la incertidumbre acerca de la identidad del autor de la composición en comento, advirtió que de éste se conservan ocho testimonios, que indico a continuación por las abreviaturas que les ha asignado: en la Bibl. de la Universidad de California, Berkeley, *B1* ms. 143, t. 224, f. 39r (p. 195) y *B2* ms. 143, t. 96, f. 48r (p. 198); en la Bibl. Nac. de Madrid, *Fl* ms. 2973, f. 111r (p. 201), *Par* ms. 3915, f. 228v (p. 202) y *Cod* ms. 3968 [antes m. 381], f. 166r [f. 209, según HAZAÑAS Y LA RÚA, cf. nota siguiente, y MENÉNDEZ PIDAL, cf. *infra*; ignoro, porque Maurer no lo aclara, si se trata solamente de una equivocación en su compulsión o encontró un noveno testimonio en el folio que indica, dispuesto antes del que los otros estudiosos habían señalado en el f. 209. Con todo, tampoco señala la signatura que el ms. tuvo en el pasado. Creo, en fin, que no es sino una errata] (p. 203); en la Bibl. de Palacio de Madrid, *Mo* ms. 531, f. 163v (p. 204) y *P6* ms. 617, f. 291r (p. 205); en la Bibl.

Aunque el compilador del cancionero novohispano ignoraba el nombre del ingenio al que perteneció el poema (lo precede solamente el epígrafe “SONETO”), se ha supuesto, desde las postrimerías del siglo XIX, que pudieron componerlo o J. de Vadillo o Francisco de Figueroa. En la edición que en 1895 preparó de la poesía de Gutierre de Cetina, donde incluyó en apéndice las poesías del caro amigo de Vandalio¹⁰, lo adjudicó don Joaquín Hazañas al primero, acaso porque en el manuscrito donde encontró el testimonio que tuvo a mano, el 3.968 (antes ms. 381) de la Bibl. Nac. de Madrid, fol. 209, el soneto, según descripción de Menéndez Pidal, “aparece sin nombre de autor, pero tras un soneto de Vadillo y junto a otro que, aunque anónimo también, puede tenerse por de Vadillo” (*MP*, p. 481). Para el peritísimo

Riccardiana de Florencia, *Ri Códice Riccardiano* 3358, f. 96r (p. 208). Por CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS (“297 sonnets”, *Revue Hispanique*, 18, 1908, p. 588, núm. 194; en adelante, *CMdV-1*) y MENÉNDEZ PIDAL (“Observaciones sobre las poesías de Francisco de Figueroa, con varias composiciones inéditas. Conclusión”, *Boletín de la Real Academia Española*, 2, 1915, p. 481, núm. 36; en adelante, *MP*) conozco las variantes de *Cod* y *Mo* respectivamente, de las que doy cuenta a continuación, con *Fl* en la ed. de PEÑA a mano como texto de base: 1. Boluedle] Bolued *Cod*, Volvelde *Mo* // açucena] azucena *Cod*, açucena *Mo* | 3. y aquesos vuestros] y aquellos bellos *Cod*, y aquesos vellos *Mo* | 4. que os dio serena] clara y serena *Cod* | 5. Boluedle el dulce canto a la serena] Bolued el canto dulce a la Sirena *Cod*, volvelde el dulce canto a la Serena *Mo* | 6. hazéis su officio] tomáis vengança *Mo* | 7. boluedle] bolued *Cod*, volvelde *Mo* | 9. la] su *Cod* | 10. a Marte el pelear de que es más diestro] a Mercurio el hablar de que es maestro *Cod*, a Mercurio el hablar, de que es maestro *Mo* | 11. bolué el uelo a Diana] bolued el velo a Diana *Cod*, y el velo a Diana *Mo* | 12. Quitad] quitá *Mo* // aquesa] aquesta *Cod* | 13. quedaros eis con sólo lo] y solo quedareys con lo *Cod*, y quedaréis con sólo lo *Mo* | 14. ques sólo ser ingrata y desdeñosa] que es, ser cruel, ingrata, y desdeñosa *Cod*, que es sólo ser ingrata y desdeñosa *Mo*. Me atrevo a sospechar que *Mo* y *Fl* descienden independientemente de un testimonio común, acaso un arquetipo $-X-$, que transmitió no tanto el error separativo (la *lectio singularis* de *Fl* en el v. 10, que tal vez pueda tenerse por una *emendatio ope ingenii* ante una laguna en el subarquetipo $-\alpha-$ del que desciende el testimonio; innovación poco infeliz, porque, con la sustitución del mensajero de los dioses por Marte, se suma la belicosidad, injustificada según el canto del poeta, a la ingratitud de la dama), cuanto el error común conjuntivo (la sustitución de *sirena* en el v. 5 por *serena* de la pericopa inmediata anterior). *Cod*, que es, como se observa, testimonio menos deturpado, está emparentado con *Mo* y *Fl*, porque desciende, en una familia distinta a la de éstos, directamente del original $-[O]-$, si no lo fuese él mismo $-O-$. No se me escapa, sin embargo, que estas suposiciones, al carecer del resto de los testimonios, no son sino estimaciones no del todo mal enderezadas, que, cuando los colacione quien éstos tenga a mano, o se verificarán o ajustarán o rechazarán.

¹⁰ GUTIERRE DE CETINA, “Apéndice I”, a *Obras*, introd. y notas de Joaquín Hazañas y la Rúa, presentación de Margarita Peña, Porrúa, México, 2ª reimpr. de la ed. sevillana de 1895, 1990, p. 265 (“Sepan cuantos...”, 320). El bibliógrafo enmendó el endecasílabo final de *Cod* (*vid.* nota anterior), al colocar diéresis en “cruel”, para usar mejor de la sinalefa en el primer hemistiquio; supongo que lo hizo, sin embargo, por conjetura, porque el testimonio carece de ella, según se lo transcribe en *CMdV-1* (p. 588).

bibliógrafo fue razón suficiente que el colector de ese manuscrito haya reconocido en el soneto los versos de Vadillo, antes que de algún otro. Hay, en lo que concierne al segundo, una prueba documental sobre la autoría del soneto que se examina: entre los ocho testimonios conservados del poema, sólo uno, el ms. 531 de la Bibl. de Palacio de Madrid, f. 163v, “atribuye la imitación a Figueroa”, según advirtió, con los resultados de su compulsa a mano, Christopher Maurer¹¹, quien, con todo, excluyó el soneto en su edición de la poesía del alcalaíno. Nada en fijo puede afirmarse todavía sobre la autoría de este soneto, de cuyo vínculo con el terracino, sin embargo, podrían sacarse en claro conclusiones quizá menos inciertas, si con tiento se especula sobre el punto.

Hasta la publicación del artículo de Álvaro Bustos Táuler, hará poco más de una década, sobre las posibles relaciones intertextuales de la poesía terracina con la de Francisco Pacheco y la de Juan de la Cueva con aquélla –sin duda, el trabajo que mejor ha aprovechado las noticias y los estudios de que hasta entonces se disponía sobre los sonetos del novohispano, en particular dos, “La diosa que fue en Francia celebrada”, por una parte, y del que ahora se trata, por otra¹²–, no se había hecho sino reproducir, algunas veces con variantes, el aserto de Castro Leal, desde Méndez Plancarte (1942) hasta Arnulfo Herrera (1988), pasando por Fucilla (1960), Luis Rosales (1966), Margarita Peña (1980)¹³, sobre la semejanza que hay entre los sonetos del novohispano y el poeta anónimo, cuando aseguró, en la edición que preparó de las poesías del hijo del conquistador, que “Terrazas imita y mejora otro que sobre

¹¹ Ed. cit., p. 183.

¹² “Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003), pp. 5-19; en adelante, *BT*.

¹³ Cf. MÉNDEZ PLANCARTE, *op. cit.*, p. xxxii; J. FUCILLA, *Estudios sobre el Petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960, p. 96, nota 4 (en adelante, *Estudios*); L. ROSALES, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966, pp. 150 ss.; M. PEÑA, ed. cit., p. 28, nota 120; A. HERRERA, “Los modelos de un poeta novohispano. Francisco de Terrazas y el petrarquismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 59 (1988), pp. 226 ss.

el mismo pensamiento había escrito el gran poeta portugués Luis de Camoens”, a lo que agregaba, líneas adelante, en lo que concierne al poema anónimo: “Sobre este mismo tema hay un soneto en español [...] que, en realidad, no es más que una traducción de los versos de Camoens, que tuvo también en cuenta nuestro poeta”¹⁴, los cuales transcribo en seguida:

Tornay essa brancura a alva açucena
e essa purpurea cor ás puras rosas:
tornai ao Sol as chamas luminosas
de essa vista, que a roubos vos condena.

Tornay á suavissima Sirena
De essa voz as cadencias deleitosas;
tornay a graça ás Graças, que queixosas
estão de a ter por vós menos serena.

Tornai a bella Venus a beleza,
a Minerva o saber, o engenho e a arte,
e a pureza á castissima Diana.

Despojayvos de toda essa grandeza
de doens, e ficareys em toda parte
comvosco só, que he só ser inhumana¹⁵.

Supongo que no escapa a quien lee, la similitud, mayor entre éste y el anónimo, que une los sonetos, cuyo enigma no se resolvió, cuando uno de los críticos a que aludí líneas arriba afirmó que “son traducciones más o menos libres”¹⁶ de la composición portuguesa. No fue así, empero, porque ya no había nada por resolver. Bastaría, para conocer la fuente de los sonetos, con leer atentamente, como hizo Bustos Táuler, a Carolina Michaëlis de Vasconcellos, cuya inteligencia, hace más de un siglo, cuando su enigma sí ocupaba el seso del que se enfrentaba a ellos por primera vez, había conseguido que la Esfinge se precipitara. De fijo se sabe por las

¹⁴ Ed. cit., p. xxiii.

¹⁵ Transcribo de C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, “Investigações sobre Sonetos e Sonetistas Portugueses e Castelhanos”, *Revue Hispanique*, 22 (1910), pp. 540; en adelante, *CMdV-2*. Acaso A. ALATORRE (ed. cit., p. 104), cuando lo reprodujo, lo tomó de la estudiosa.

¹⁶ L. ROSALES, *op. cit.*, p. 150.

investigaciones de doña Carolina que la atribución de ese soneto al cantor de *Os Lusíadas* carece de sustento, según lo evidencia la elección del léxico en los versos primero y quinto, donde se prefirió el español al portugués (“açucena”, “sirena”, en vez de *cecem* y *sereia*)¹⁷, porque sus editores, o Faria y Sousa o Álvarez de Cuña, cuando, en el siglo XVII, organizaron el *corpus* de sus poesías, no sin incrementarlo inescrupulosamente, lo usurparon a otro lírico lusitano, cuyo nombre, según mis noticias, se ignora todavía¹⁸. “E baseada no número elevado de poesias alheias que os dois acolheram sem escrúpulo”, apuntaba la hispanista, “suponho mais que o texto castelhano, infelizmente de autor desconhecido, representa de facto o original, sendo mera cópia a redacção portuguesa. Quer provenha de algum anónimo, quer do proprio comentador. Suspeito isso”, concluye, “por encontrar nela modos de dizer camonianos, com os quaes Faria e Sousa sabia autenticar como ninguem os textos que usurpava” (*CMdV-2*, pp. 539 s.). “Tornay essa brancura a alva açucena” y “Dexad las hebras de oro ensortijado”, por tanto, se relacionan entre sí, porque los poetas anónimo portugués y novohispano, cada uno por su parte, imitaron al de “Boluedle la blancura a la açucena”¹⁹.

¹⁷ “É facto”, observaba la hispanista lusitana, “que os Quinhentistas preferiam as formas populares, *cecem* e *sereia*. Perto de 1600 *azuzena* (*assucena*), hoje única, era todavia usada. Alvarez do Oriente, Bernardo de Brito, e antes d’eles o poeta épico Jerónimo Cortereal a empregaram sem pejo, em rima tambem com os latinismo *sirena*, *serena*; e com *avena* e *cantilena*, outros termos cultos do estilo clássico. O que importa estabelecer, é se Camões os utiliza em outros passo, sobretudo nos *Lusíadas*. Creio que não. Mas embora encontrasse exemplos, opinaria que *La blancura* [enmendó de este modo el verso primero de “Boluedle la blancura a la açucena”] era original castelhano, até encontrar o texto português, com atribuição a Camões, num antigo manuscrito fidedigno” (*CMdV-2*, p. 541).

¹⁸ “Esta pintura de uma dama [...] anda nas *Rimas* de Camões, em redacção portuguesa, aperfeiçoada, comquanto dois vocábulos dêem margen a reparos. Mas só de 1668 em diante. Isto é nas edições voluntariosamente augmentadas. Quem a havia acolhido em 1645, foi o tantas vezes citado polígrafo [se refere, aquí, al Soropita]. Os seus manuscritos, inéditos até 1685, dos quaes existiam diversos borrões, foram explorados por Alvarez da Cunha, conforme já ficou dito. Eu, pelo menos, suponho que assim fosse, por ser inacreditável que o Fidalgo amador tivesse á sua disposição e explorasse em Lisboa as mesmas fontes complexas, em parte misteriosas e fantásticas, em que Faria e Sousa haurira pouco a pouco, em Madrid e no Reino, os 150 e tantos sonetos com que enriqueceu o *Parnaso* do seu Poeta” (*ibid.*, p. 539).

¹⁹ Doña Carolina fue la primera en advertir la relación entre el soneto del novohispano y el del poeta anónimo: “Ha uma imitação, não infeliz, de Francisco Terrazas no Cancioneiro já citado, que ele colleccionou no Mexico, patria sua” (*ibid.*, p. 541).

Aún más: si el soneto portugués, aunque equívocamente atribuido, no se contaba entre las composiciones de Camões sino hasta 1668 (el Soropita ya lo había recogido hacia 1645, pero sus manuscritos vieron la luz cuarenta años más tarde), tal vez sea lícito tener por más antigua la imitación terracina. Con todo, porque no puede negarse que la versión portuguesa no haya circulado en la segunda mitad del siglo XVI, puede aceptarse, en cambio, que la de Terrazas fue contemporánea o aun posterior a la imitación del poeta lusitano. Debe rechazarse, empero, que el hijo del mayordomo de Cortés haya imitado el soneto anónimo castellano por medio del portugués, como se ha querido, si el texto se conserva, según las noticias de Maurer, con no pocos testimonios (*vid. supra*, nota 54), de entre los cuales el que se incluyó en *Flores...* atestigua que circuló entre los poetas nativos, avecindados, visitantes, de la Ciudad de México hacia 1577. Si entre sus papeles tuvo o no Terrazas el soneto del poeta lusitano, no pude saberse, pero, sin duda, echó mano de “Boluedle ...”, para componer el suyo, según lo evidencia el trabajo intertextual, a más de otros materiales de que pudo haber dispuesto.

Considerada, según estas noticias, la ascendencia del soneto terracino, sorprende que el colector de *Flores...* hubiese colocado el del anónimo castellano después de “Dexad...”. Es evidente que el compilador se percató de la relación que hay entre los sonetos por tratar el mismo tema, pero, al ponerlos de ese modo, podría suponerse que tuvo el del novohispano por modelo del anónimo. Dudo que haya colocado éste después de aquél, porque sospechara, al ignorar el nombre del autor, que pertenecía a Terrazas, cuando indica con epígrafe, sin excepción, las otras cuatro composiciones que pertenecen al poeta entre esas flores. No debería ser dificultoso imaginar que el colector, ante estos materiales, privilegiara la poesía de Terrazas por sobre la del otro sonetista, tenida por la imitación, porque hacia el año en que se

compiló el cancionero, tres antes de que la muerte lo alcanzara, ya era el novohispano, por su casa, por su verso, hombre prominente. O, sin otra razón, consideraba la de Terrazas composición más cumplida que la del anónimo, si se trataba de “retratar” a una dama, aquí no poco desdeñosa. Movido acaso por esta estimación, el compilador, según lo hace sospechar la ausencia de erratas, copió cuidadosamente el soneto terracino entre sus papeles, a diferencia de la copia que hizo del otro soneto, sobre cuyo penúltimo verso, para enmendarlo, no volvió²⁰. Las averiguaciones de la hispanista lusitana impiden aceptar que la *imitatio* que vincula los sonetos del novohispano y del anónimo haya seguido la dirección sugerida por el orden bajo el cual figuran en el cancionero.

Es un hecho que entre los papeles del colector se hallaban esos dos sonetos, que copió para su colección de testimonios que no han llegado a nuestros días, porque o han escapado a las pesquisas o han desaparecido. Entre los del novohispano, sin embargo, me atrevo a pensar que el testimonio de “Boluedle...” con que trabajó era diferente del que tuvo aquél. A nadie escapa, leído el soneto con los otros dos a mano, que el verso plurimembre con que Terrazas concluye su imitación resuelve de mejor modo, con la elección hecha de los atributos, el problema que se había planteado en los versos antecedentes, es decir la inmisericordia de la amada. Por esa elección léxica, el poeta enriquece y precisa lo que estaba en el modelo: conserva “yngrata” y sustituye “desdeñosa” con los atributos “áspera”, “cruel”, “dura”. Creo que, si no la disposición, hechura ingeniosa del poeta novohispano, al menos uno de esos

²⁰ Es evidente que el compilador hizo dos lecturas de ese verso: movido acaso primeramente por una suerte de inercia que se provocó en las pericopas de los versos uno (“Boluedle...”), cinco (“Boluedle...”), siete (“boluedle...”), nueve (“le boueld...”), once (“bolué...”) y doce (“Quitad...”), donde el modo verbal es el mismo, leyó “quedaros”, pero, por cuanto parece, se percató después de que el modo era otro, según lo permite sospechar lo que si no se tiene por un morfema de tiempo carece de sentido en el verso, si bien está escindido de la raíz por la primera lección. *Cod* y *Mo*, por lo demás, leen el verbo en futuro (*vid. supra*, nota 9).

adjetivos lo había tomado de un testimonio diferente de *Fl*, acaso menos deturpado que éste, según advertí (*vid. supra*, nota 9), y tal vez emparentado con *Cod*, en cuyo verso final se lee: “que es, ser cruel, ingrata, y desdeñosa” (*cf. supra*, esa misma nota). Podría tenerse al poeta anónimo de este testimonio, al recordar el célebre ensayo borgesiano sobre Kafka, por el precursor del novohispano, si mi suposición es acertada.

Al bogar tras la estela que el lírico de Arezzo dejó en el ponto de las *Flores...*, Fucilla halló (*Estudios*, p. 96, nota 4) la composición que tuvo por modelo el poeta de “Boluedle...”, aunque sostenía, a pesar de haber leído las investigaciones de Michaëlis de Vasconcellos, que Terrazas había imitado el poema del pseudo-Camões, si puedo llamarlo de este modo, cuando el soneto anónimo castellano es, por el contrario, fuente ya de éste, ya de aquél. Basta, para nuestras observaciones sobre el novohispano, corregir el dato, sin desestimar el conocimiento del profesor ítalo-americano en lo que concierne a los *loci* italianos con que se enseñorearon los ingenios de la literatura hispánica desde el ocaso de la Edad Media. Este “soneto anónimo italiano” (*Estudios*, p. 114), en suma, imitó el poeta del soneto anónimo de *Flores...*, que usó Terrazas para el suyo, sin la intermediación, al menos directa, del lusitano²¹:

Rendete al ciel le sue bellezze sole
e le gratie, a le gratie, onde conquiso
hauete ogn'alma, che ui mira fiso
di cui piu pianger, che parlar si suole.

Et rendete i pensier, e le parole
e i sembianti, e gli sguardi, e 'l dolce riso,
et tutti gli honor suoi al paradiso,
e al Sol rendete la beltà del Sole.

²¹ Al tratar del soneto anónimo castellano, que tuvo por propio de Figueroa, FUCILLA ya apuntaba, corregido el error: “Las analogías entre éstas [es decir “Rendete...” y “Boluedle...”] son bastante claras, a nuestro parecer, para probar que *Rendete al cielo...* fué el modelo original por medio del cual fueron introducidas las variaciones hispanoportuguesas” (*Estudios*, p. 115), no sin matizar su aserto sobre el novohispano: “Cuando Terrazas escribió su *Dejad las hebras...* [...], se sirvió de una o más de las versiones citadas” (*ibid.*, p. 115, nota).

Et rendete ad Amor l'arco e lo strale;
 et rendete lor prima libertade
 de l'alme tolte a i miseri mortali.

Che s'ogni altrui rendete in questa etade;
 non restera se non con mille mali
 altro di uostro in uoi, che crudeltade²².

En efecto, en la impresión que tengo a mano de *Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana*, di Gabriele Giolito de' Ferrari (cf. *infra*, nota 67) —que se reeditaron hasta quince veces entre 1546 y 1590, según el computo de M. Levèvre²³—, donde el crítico encontró el soneto, hay que espigarlo de entre las composiciones de “Incerti autori”, de donde lo he transcrito (f. 133r). Fucilla descubrió (*op. cit.*, p. 114), sin embargo, que en la página dieciocho de la edición que L. Frati preparó de unas *Rime inedite del Cinquecento* (Bologna, 1918), se atribuía a Francesco Maria Molza (1489-1544), de cuyos sonetos, con atribución, incluyó no pocos el Giolito en sus *Rime diverse...* (ff. 7v-15r.).

Es de suponer que si no se ignora la relación no poco estrecha que hubo entre los poetas de Italia y España, a causa del imperio de ésta sobre aquélla, poco asombra que en el anónimo castellano se haya imitado el soneto de Molza, en cuyos versos se cumplió el anhelo humanista de volver a poetizar en la lengua de los padres romanos y ennoblecer el verso toscano, al imitar a los poetas que siglos atrás habían emprendido la tarea de componer poesía vernácula, cuando no había sino modelos latinos, a más de los que en su siglo luchaban todavía por conseguirlo, antes de que Bembo, primero con sus reflexiones sobre lengua y más

²² Cito por *Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Nuovamente ristampate. Libro secondo*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Vinegia, 1548, f. 133r. A. ALATORRE (ed. cit., p. 102) lo reproduce, sin duda, por FUCILLA (*Estudios*, p. 114.)

²³ *Op. cit.*, p. 208.

tarde con sus rimas, lograra establecer, no sin oposición, la lengua del Petrarca y del Boccaccio vulgares para el verso y la prosa toscanos.

Molza fue célebre tanto por su vida disoluta, que reprendió con sus sonetos Vittoria Colonna²⁴, la platónica dama de las rimas de Miguel Ángel, y le valió un morbo luético que lo condujo, transido de dolores, a la muerte, cuanto por sus composiciones –de las cuales vio estampadas algunas aun en contra de su voluntad²⁵–, como la canción por la muerte de Rafael, las “Stanze sopra il ritratto della signora Giulia Gonzaga” (*Molza*, pp. 213-219), a quien había immortalizado el Piombo, el poemilla pastoril “La ninfa Tiberina” (*ibid.*, pp. [133]-161), dedicado a Faustina Mancini, sus siete *novelle*, los capítulos burlescos “Dell’insalata”, “Della scomunica” y “Delle fiche”, que Berni elogió. A éstas, que movieron a Girolamo Casio de’ Medici a tenerlo por “novo Petrarca e Boccatio in volgare”²⁶, habría que sumar, a un tiempo elegantes e inspiradas, sus elegías latinas –políticas, encomiásticas, religiosas, amorosas–, entre las que descuella *Ad sodales* (*ibid.*, p. 242-244), en cuyos versos el

²⁴ “Molza, ch’al ciel quest’ altra tua Beatrice”, “Al bel leggiadro stil subbietto eguale”, “Quanta invida al mio cor, felici, e rare”. A los primeros dos respondió con éstos el ilustre modenés: “L’altezza dell’obietto, onde a me lice”, “Ben fu nemico il mio destin fatale”. En *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza. Corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell’autore scritta da Pierantonio Serassi. Contenente le cose altre volte stampate*, Pietro Lancellotti, Bergamo, 1747, t. I, encontré tanto los de aquella (pp. 208-210), cuanto los de éste (pp. 13, 14, núms. xxi, xxii); en adelante, *Molza*.

²⁵ En la bien documentada entrada que preparó FRANCO PIGNATTI para el *Dizionario biografico degli italiani* (Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2011, vol. 75, s.v. MOLZA, FRANCESCO MARIA), a propósito se lee: “Nell’ottobre 1538, nonostante gli sforzi del M. e dei suoi conoscenti di bloccarne l’uscita, apparve a Venezia l’edizione non autorizzata *Rima di diversi* per cura del letterato veneziano Francesco Amadi, che raccoglieva i componimenti di tre poeti: Girolamo Molsi, Girolamo Brocardo e il Molza. La parte del M., la piú consistente del volume, era composta di 48 sonetti, 8 canzoni, un componimento in terzine, le *Stanze per il ritratto di Giulia Gonzaga* e la *Ninfa Tiberina*. Sempre al M. vi era attribuita una seconda parte delle *Stanze* sul ritratto della Gonzaga, che in realtà costituiscono un autonomo poema di Gandolfo Porrino. Il volumetto proponeva con una certa omogeneità tre autori che per diversi rispetti non si potevano ridurre al manifesto bembiano e anzi nel caso di Brocardo erano stati protagonisti di una contrapposizione che aveva assunto coloriture drammatiche fino, secondo la fama, alla morte di crepacuore del poeta a causa dell’ostracismo infertogli nella società letteraria veneziana, che gli avrebbe procurato il suo modo di versificare in dissenso dalla maniera bembesca. Quella veneziana rappresenta peraltro l’unica edizione in vita di versi di M., che non curò di dare forma organica ai suoi scritti e li diffuse in maniera informale presso amici e conoscenti senza preoccuparsi della circolazione incontrollata che ne scaturì”.

²⁶ *Loc. cit.*

poeta, no sin temor por la inminencia de la muerte, se despide de los amigos que alegraron sus días. Entre éstos, ya postrado por su mal entre 1543 y 1544, pidió a Trifone Benci, quien nunca se apartó del modenés hasta el último de sus días, que organizaran juntamente sus elegías en latín, las únicas que cuidó mientras estuvo vivo. Annibale Caro habría corregido y ordenado éstas, en Piacenza, al tiempo que Fracastoro las vernáculas, en Venecia, pero infaustos días y decisiones tomadas en la *gens* molziana impidieron que, ni las unas, ni las otras, se estampasen hasta mediados del Seiscientos²⁷. Con todo, o impresores como los Giolito o coleccionistas de poesía como Lodovico Dolce y Girolamo Ruscelli, se hicieron con sus versos toscanos, algunos de los cuales ya pasaban impresos de una mano a otra desde 1538 (*vid. supra*, nota 25). En preciosas antologías, las poesías de los ítalos ingenios, entre éstas las molzianas, como lo advirtió Fucilla, pasaron a España y desembarcaron en el Nuevo Mundo, bajo el brazo del mercader de libros y del amador de versos.

²⁷ “Il giorno della morte del M.”, explica F. PIGNATTI (*loc. cit.*), “Camillo [su primogénito] comunicò la notizia al cardinale Farnese offrendo i suoi servizi. L’11 marzo 1544 partì per Roma insieme con il fratello Alessandro, per recuperare gli effetti paterni e presentarsi al cardinale Farnese nella speranza di ricevere qualcuno dei favori riservati al padre. Tennero dietro i tentativi di dare alle stampe gli scritti paterni. Il cardinale Farnese, tramite il letterato Giacomo Gallo, richiese a Benci il manoscritto delle elegie, che gli fu spedito il 3 settembre 1544. Benci fu indennizzato con il compenso di 10 scudi. Alla realizzazione di una stampa di tutte le poesie del M. si opponeva però lo stato caotico in cui si trovavano i manoscritti. Il 3 agosto 1546 Camillo si offrì di occuparsene, ma ricevette l’ordine di consegnare le opere volgari a Caro a Piacenza e quelle latine a Girolamo Fracastoro a Venezia, affinché le correggesero e le ordinassero per la stampa. Il 10 settembre 1547 il duca Pierluigi Farnese fu assassinato a Piacenza: Caro ebbe a temere per la sua vita e riuscì a mettere in salvo a stento le carte molziane. Nonostante tutto, portò a termine la revisione e consegnò il lavoro a Camillo per la stampa. Questi non ne fece nulla. Solo molti anni dopo si recò a Venezia e lasciò l’incartamento in mano di non si sa chi, quindi, tornato a Modena, passò a miglior vita. Ciò avveniva il 22 o 23 aprile 1558. Il 16 giugno 1558 la moglie Isabella comunicò la notizia al cardinale Farnese, pregandolo di prendere sotto la sua protezione i tre figli maschi. Il 16 luglio i «libri di Molza» furono consegnati da Isabella al cardinale, che li fece riavere a Caro per l’ennesimo tentativo di edizione. Questi, constatando la confusione in cui erano state ridotte le carte, rispedì tutto a Modena, chiudendo definitivamente il progetto di dare veste tipografica alle cose molziane maturato negli stessi ambienti in cui erano prodotti ed erano state apprezzate. Il pronipote Camillo, figlio di Tarquina (morto a Roma nell’aprile 1631), lavorò all’edizione delle rime del bisnonno e, raccolto, vi premise la dedica al principe Alfonso d’Este (25 aprile 1614) e una prefazione. Il lavoro, pronto per la stampa, è testimoniato dal manoscritto Palatino 269 della Biblioteca Nazionale di Firenze”.

Aunque tuvo en Módena su cuna y su sepulcro, al servicio de los purpurados Ippolito de' Medici, primero, y Alessandro Farnese, después, hizo de la Urbe su morada casi permanente, cuyas antigüedades o cantó en la canción por la muerte de Rafael (1520) o defendió en la oración latina enderezada al mutilador de las estatuas de Constantino (1534), Lorenzino de' Medici. Dilecto entre los espíritus que en torno a Uberto Strozzi se arremolinaban en la Academia de los Vignaiuoli, donde tuvo el nombre de Siceo, discutía con Giovio, Agnolo Firenzuola, Lelio Capilupi, Mattio Franzesi, Giovanni Mauro d'Arcano, Giovanni Della Casa, Francesco Berni, en cuyas cartas se refiere a él con particular distinción. Lueña de Roma, cuyo saco presencié, estreché no sin amistad las manos de Carlo Gualteruzzi, Ludovico Beccadelli, Gerolamo y Alfonso Ariosto (primo éste, aquél hermano, del cantor del *Furioso*), Antonio Brocardo, Giulio Camillo, Giovangiorgio Trissino, en el Estudio boloñés de Romulo Amaseo, y las de Bernardino y Coriolano Martirano, Pietro Summonte, Giovan Francesco Alois, Galeazzo Florimonte, Berardino Rota, en Nápoles, adonde había acompañado al cardenal Salviati, en ocasión de la conferencia con Carlos V, para la resolución sobre los destinos del Ducado de Florencia. Cuando, de camino a Módena, en éste se detuvo, conoció, sucesor de Ficino, a Benedetto Varchi, quien, más tarde, lo alabaría, y por cuyo conducto Piero Vettori, el perínclito filólogo florentino, conocidos ulteriormente en Roma, pidió su opinión sobre su edición y sus comentarios, las *Castigationes*, a las epístolas familiares de Cicerón.

Si, en este punto, aún hubiese alguna duda sobre la fama que sus versos o latino o toscano granjearon al *vir illustris* de Módena, bastaría, para desleírla, con pasar las páginas, incluso sin detenerse en ellas demasiado, en que se suceden las innúmeras “Testimonianze onorevoli di varj illustri scrittori intorno alla persona, ed agli scritti...” (*Molza*, pp. xci-cxx)

del poeta, ya en toscano o latín (aunque hay también un epigrama en griego por su muerte), ya en prosa o en verso, que Pierantonio Serassi, espigadas con denuedo entre testimonios de casi tres centurias, recogió en su monumental edición *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza corrette, illustrate, ed accresciute* hacia la mitad del Siglo de las Luces²⁸. Empero, la que concierne al conocimiento de la obra molziana en el mundo hispánico, no se encuentra entre esas “testimonianze”, porque se debe, antes que a ninguno, al poeta que cantó con el nombre de Iolas las lumbres de su amada.

Al inicio de las *Anotaciones*, elogiados, no sin razones, Sannazaro y Bembo como los epígonos mayores de Petrarca, Herrera se apuraba a comentar: “Con éstos fue famoso y

²⁸ Entre éstas, poco más de medio centenar, copio, a mi parecer, las que dan cuenta del solio en que su verso encumbró al poeta. De él, dijo el simposiarca de Florencia: “Essendo venute novelle [...] d’una vacanza di quattromila Ducati di rendita l’anno, egli [il Cardinale de’ Medici] spontaneamente la donò a Francesco Maria Molza nobile Modonese, uomo di piacevolissimo ingegno, e di grandissima, e buona letteratura in tutte e tre le lingue più belle, come dimostrano i suoi bellissimi, e dotti componimenti così in prosa, come in versi, e tanto in latino, quanto in volgare”; a éste de Varchi (*Molza*, p. xciii), en lo que concierne al Quinientos y, en particular, a los bibliópolas de la época, habría que sumar los comentarios de Girolamo Ruscelli, primero, y Lodovico Dolce, después: “Il Molza fu Gentiluomo, il quale nell’età sua ebbe pochi pari; e quello che in pochissimi si vede alla mediocrità, in lui si vede in colmo d’esser eccellentissimo in poetar latinamente, ed in lingua nostra; oltrecchè fu gran Cortegiano d’ottima vita, di begnina natura, e di dolci, ed amabilissimi costumi; ond’era amato, e riverito da tutti i buoni universalmente” (*ibid.*, p. xcvi); “Che oltre alle Città di Toscana, molte delle nostre ci hanno dato Poeti, e Scrittori nobilissimi: come Napoli il Sannazaro, Modena il Molza, Ferrara l’Ariosto, e Vinegia mia Patria il Bembo” (*ibid.*, p. xcvi). Entre los nombres de los ingenios que saluda con sus versos Giovan Giorgio Trissino, porque habían cantado a un tiempo en latín y toscano, aparece el del modenés: “E l’ottimo Pontano, e ’l Sannazaro, / e ’l Sadoletto col Flaminio, e ’l Bembo, / e ’l Fracastorio, e ’l Navagero, e ’l Cotta, / e l’Altilio, il Conternio, il Vida, il Molza, / e Giovan da la Casa, e ’l Castiglione, / il Caro, e ’l Tasso, e ’l Guidiccione, e ’l Varchi ec.” (*ibid.*, p. ciii). Hay que recordar, al alba de Seiscientos, el testimonio de Trajano Boccalini sobre las ítalas huestes del hijo de Latona: “Francesco Petrarca essendo stato creato dal Serenissimo Apollo Capitano Generale dei Poeti Italiani, per rivedere con somma diligenza le schiere ad una ad una, iscorse a prima vista il gran Torquato Tasso, e Ludovico Ariosti, a ciascun de’quali, e conforme ai loro meriti diede particolare carico di Luogotenenti generali, e gli altri che dietro loro seguirono, furono parimente impiegati in quelle parti di esercito, che il loro valore richiedea; fra i quali vi fu annoverato il Divino Molza, il Cavaliere Battista Guarini ec., e per censor di così nobile compagnia furono eletti Lodovico Castelvetro, ed Alessandro Tassoni ambedue Modonesi ec.” (*ibid.*, p. ci). No se olvide, en fin, los juicios de Giovan Mario Crescimbeni, en torno a cuya figura, a la luz de la Razón, los árcades dieciochescos refomaron la poesía: “Nobilissimo Poeta fu Francesco Maria Molza Modonese figliuolo di Lodovico, e lasciò molti parti del suo felice ingegno, ancorchè dal continuo esercizio della Corte, in prima apresso il Cardinale Ippolito de’ Medici; e dopo la morte di lui apresso il Cardinale Alessandro Farnese [...] le Muse Latine molto gli furono a cuore, come mostrano le sue Opere, che si leggono, ma assai più care gli furono le Toscane, alle quali donò molte Rime che a noi sparse, ed unite passate sono; nelle quali si portò con tanta nobiltà, e leggiadria, e cultura, che meritamente acquistò il titolo d’illustre Poeta. Su la Poesia giocosa nè più nè meno attese; e condilla di tal grazia, e vivezza, e con tante arguzie, e sali, che tra i primieri di tal arte a gran ragione vien giudicato ec.” (*ibid.*, p. cii).

esclarecido Francisco María Molsa, rarísimo ingenio, y en la poesía latina y vulgar por afirmación de muchos hombres sabios, no inferior a los antiguos, y superior a los modernos”²⁹. No poco arriesgado sería sostener que el sevillano había leído el soneto molziano, pero, a decir verdad, dudo que Herrera, peritísimo en las novedades de su tiempo, hablase aquí de oídas, pese a la semejanza que hay entre su anotación y la opinión del discípulo de Diacceto. Quizá no lo sea, por el contrario, sostener que conoció la antología donde Giolito había estampado “Rendete al ciel le sue bellezze sole”, porque en su soneto “La viva llama dais, y luz aridente”, donde percuten las armonías o del anónimo castellano o del portugués, tuvo a mano, al imitarlo como “su modelo principal” (*Estudios*, p. 151), uno de Bernardino Tomitano, “L’alto, chiaro, immortal, uiuo splendore”, que figura en el 39v de los folios que la informan³⁰. Entre éstos, si no he errado con mi aserto, tal vez el sevillano pudo al menos haber ojeado el soneto del egregio modenés. Leídos juntamente los ítalos sonetos, no creo improbable, en fin, que los versos molzianos hayan movido a Tomitano (1517-1576) a escribir los suyos, para quien, si los elogios a veces no poco hiperbólicos a que he aludido antes no carecen de verdad, Molza debió haber sido ya un poeta por emular.

A ésta tal vez habría que sumar otra composición que el novohispano pudo haber considerado en su imitación. Para Bustos Táuler, quien ha sugerido que hubo un vínculo entre el hijo del mayordomo de Cortés y la escuela sevillana, por medio de Juan de la Cueva, y, más importante aún, que las poesías terracinas pudieron haber estado entre las manos de los ingenios que se arremolinaban alrededor de Herrera (*BT*, pp. 12 ss.), la humanización de

²⁹ F. DE HERRERA, *op cit.*, p. 312.

³⁰ “L’alto, chiaro immortal, uiuo splendore; / ch’è ne i uostr’occhi et nel sereno uiso; / donna rendete al Sole, e al paradiso / i pensier casti, e’l suo natio ualore. / Rendete a me la libertade e ’l core, / che da me hauete si lontan diuiso; / a Cipri bella il bel soaue riso, / l’arco et li strali al mio auersario Amore. / De le soaui angeliche parole / la celeste harmonia rendete al cielo; / l’odor, l’oro et le perle a l’Oriente, / ch’altro non serà in uoi, che l’ire sole / co uostri seri sdegni; che souente / mi fan d’huom uiuo adamantino gelo”.

las mitologías, según dijo Castro Leal, y el “patrón sintáctico del verbo en imperativo a lo largo del todo el soneto” al que se habría acogido Terrazas, permiten suponer que “Dexad...” se había amoldado a la composición que transcribo abajo (*Ad pulcherrimam et doctissimam heroinam Isabellam*, vv. 4-8), que el licenciado Francisco Pacheco, juvenil petrarquista neolatino, había dispuesto, a semejanza del soneto proemial del *Canzoniere*, al comienzo de sus ocho poemas *ad Isabellam* (ca. 1560):

Crede mihi, formae dos aliena tuae est:
redde rosae uernat rosea qui fronte ruborem,
candorem niueum redde modesta niui;
redde suas conchae gemmas, quibus ore renides,
atque ostrum labias quo tibi tinxit Amor³¹.

Si no caben suspicacias sobre el conocimiento y la imitación de los versos latinos del jerezano en otro soneto terracino (“La diosa que fue en Francia celebrada”), según las irrefutables pruebas que el crítico desahogó (*ibid.*, pp. 5-9), aquí nada es óbice para remontar tanto la ausencia de las figuras mitológicas, cuanto el orden que guardan los versos, a la fuente molziana, mediante la primera imitación en español, “Boluedle...”, que “habría inspirado”, debió concluir Bustos Táuler, “tanto la imitación portuguesa, como el soneto del mexicano, como el poema neolatino de Francisco Pacheco” (*ibid.*, p. 11).

Aunque Terrazas, como hizo Tomitano al imitar a Molza, evitó usar los nombres de los dioses clásicos, codificados como estaban ya, para ordenar a su amada que devolviese las

³¹ Cito por *BT* (p. 10), donde se transcribe tanto el texto latino, cuanto su traducción, que abajo reproduzco, de BARTOLOMÉ POZUELO CALERO, *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad de espíritu y lírica amorosa*, Universidad de Cádiz, Sevilla, 1993, pp. 206-209: “Créeme, la belleza con que has sido dotada no te pertenece: devuelve a la rosa el rubor que florece en tu frente rosácea; tu blancura de nieve, devuélvela, modesta, a la nieve. Devuelve a las conchas las perlas que brillan en tu boca y la púrpura con la que el Amor ha teñido tus labios”.

bellezas donadas, que por derecho no le pertenecen a causa de su crueldad, por cada uno de los que se mencionan en los sonetos anónimo castellano, portugués y herreriano, ignoro si el soneto italiano de las devoluciones, como podría llamárselo, estuvo entre sus papeles. Si éste circuló en la Ciudad de México, debió haber desembarcado entre las *Rime* de Giolito o entre los folios de otra colección, porque las antologías petrarquistas italianas, como expuse antes, habían llegado incluso al virreinato del Perú al ponerse el siglo, donde, según ha demostrado Colombí-Monguió, Dávalos y Figueroa las espigó para su *Miscelánea Austral* y el incaico traductor de León Hebreo se hizo con alguna de ellas para su biblioteca, según el inventario de José Durand. Si la noticia hallada en Dorantes de Carranza sobre la excelencia del verso toscano de Terrazas se aprehende latamente, debe aceptarse que el hijo del mayordomo de Cortés era sabedor de la “manera italiana”, ya por sí mismo, ya por los ingenios peninsulares o avecindados o visitantes en la Atenas del Nuevo Mundo, de quienes pudo haber sido amigo, como Juan de la Cueva, y que, por tanto, pudo haber tenido entre sus volúmenes alguna de las colecciones que propagaban por el orbe los versos de los hijos más claros de Italia, traídos desde la Serenísima. Lo cierto es que, aunque haya hecho escuela entre los metros y las agudezas italianos de su tiempo o entre los poetas que, conocidos en Italia, los habían traído bajo el brazo o en su memoria, el petrarquismo de Terrazas no debe poco al verso, y aun a la erudición, de Herrera, “que al Petrarca desafía”, según el *dictum* del Lope de la silva segunda. Creo que la metáfora con que comienza el soneto, salvada por el ingenio terracino de la lexicalización de que se había vuelto objeto por la excesiva repetición, acusa la herencia de los versos del sevillano en “Dexad las hebras de oro ensortijado”.

Aunque el vínculo del soneto terracino es indirecto con el molziano, porque entre ambos media la versión del poeta anónimo de *Flores...*, como si se tratara de una imitación en

segundo grado, los une entre sí y con las otras composiciones que hasta este punto se han ido comentando lo que, en diferentes tipos de relación, se ha transmitido o de una otra o de otra a una, más allá del tiempo, del espacio, de la lengua. Entre éstas, no sin unir las, se han transmitido, por la *imitatio* textual de un poeta a otro, un tópico, un motivo, una estructura.

Podría decirse, con Alatorre, que los sonetos de Molza, de Tomitano, del poeta anónimo castellano, del pseudo-Camões, de Terrazas, son variaciones del “tema de las devoluciones”³², no poco fecundo, según se saca en claro tan sólo de esta familia de composiciones. Empero, la relación que hay entre ellos no es tanto temática, cuanto hipertextual, porque los últimos cuatro han asimilado y transformado directa e indirectamente el soneto molziano. Sin éste, ni Tominato, ni el poeta anónimo de *Flores...*, habrían compuesto los suyos. Sin “Boluedle...”, ni el poeta lusitano, ni el novohispano, habrían escrito “Tornai...” y “Dexad...”. La imitación, por la cual “algo” ha transitado de uno a otro, los une, antes que la variación sobre de un tema que, en cuanto unidad mayor significativa, no estructure un texto determinado. Ese “algo”, que pasó de Molza independientemente a los dos poetas que lo imitaron, el anónimo castellano y Tomitano, se bifurcó; en una dirección, llegará hasta Terrazas, por intermediación de aquél, y, en otra, hasta Herrera, por la de éste. El modenés trabajaba con un tópico que se remonta, por lo menos, a los días de los primeros trovadores provenzales, el no poco afortunado de la *belle dame sans merci*, que conoció, sin duda, por los líricos de la patria de su tiempo, que lo habían aprendido o en el poeta de Valchiusa o en los poetas medievales anteriores a él, como los *stilnovisti* y los sicilianos.

³² Ed. cit., p. 105, nota.

Con sus variaciones (como las de la dama incommovible como piedra –aun preciosa–, cruenta como fiera, contraria como enemigo), el tópicó pasó, en España, a la poesía cancioneril, y, en Italia, a la lírica siciliana que se cultivó en la corte imperial de Federico II al alba del *Duecento*. A la muerte del monarca normando, en 1250, arraigó en la generación de Dante, a poco de haberse transliterado al florentino la poesía de los sicilianos.

En no pocas ocasiones, el poeta de los *Rerum vulgarij fragmenta* denuncia la crueldad de Laura, dama que, en tanto que objeto del deseo sempiternamente insatisfecho, priva al amante de arbitrio, de libertad (XXIX, vv. 4-6), para colmarlo, en cambio, de angustia y sufrimiento. Es ella “nemica” del amante (LXXVI, v.3; LXXXVIII, v. 13) –ya “dolce nemica” (LXXIII, v. 29; CXXV, v. 45), ya “dolce et acerba [...] nemica” (XXIII, v. 69)–; es “spietata” en sus confrontaciones y “superba” en las de Amor (CXXI, v. 6); es “aspra” (XLV, v. 11), “aspra e superba” (XLV, v. 11), “aspra e cruda” (LXXXIII, v. 14). La relación amorosa es una “lunga guerra” (XXVI, v. 8), “una lunga guerra” de “sospiri” (XXXVI, v. 9), sin “pace né triegua” (LVII, v. 9), y entonces la dama puede ser “guerrera” (XXI, v. 1); empero, puede transformarse también en una “fera”, “bella e cruda” (XXIII, v. 149) o “bella e mansueta” (CXXVI, v. 29), “aspra e fera” (XXII, v. 20), que, de cualquier manera, “strugge” (L, v. 40). “Mai pietà [...] discolora” su rostro (XLIV, v. 9), porque es ella “viva petra” (L, v. 78), porque en su “aspro core et selvaggio” alberga una “cruda voglia” (CCLXV, v. 1).

Se me escapa o el poeta o la poesía de los cuales Molza pudo haber tomado el tópicó, porque en “Rendete...” tanto los hipotextos, cuanto la *dipositio* de los versos, me conducen a composiciones en que sólo se canta de la hermosura de la amada. Con todo, es comprensible que sea así, porque un tópicó, en cuanto *locus communis*, a más de usarse en no pocas

ocasiones, sirve a más de un propósito. Como idea general, Molza no necesitó conocerlo materializado en un texto, pero nada impide aceptar que haya estado al tanto de las realizaciones que sus contemporáneos, a más de sus antecesores, entre ellos especialmente Petrarca, habían cometido y estaban cometiendo en sus poesías.

Leído el soneto del modenés, se tiende la impresión de que tópico está ahí sin estarlo o, por mejor decir, que por la general de la *belle dame sans merci* el poeta ha tenido una idea particular, que ha expresado en una acción, según lo evidencia el verbo con que se exhorta a la amada, en los vv. 1, 5, 8-10 y 12, a *rendere* o, si se prefiere, “devolver”, sus inmerecidas bellezas. En esta idea, la de “devolver bellezas”, dependiente de la contenida en el tópico, consiste la innovación de Molza y sería lícito tenerla por un motivo, que cumple la función de unidad mínima generativa. La agudeza de ingenio, por una parte, y el dominio del verso, por otra, movieron a Tomitano y al poeta anónimo de *Flores...* a imitar el motivo en sus composiciones, donde hará las veces de tema. La transmisión directa o indirecta del que podría nombrarse “motivo molziano”, al imitárselo, abrió el texto modélico a tantas posibilidades de estructuración, cuantos imitadores midieron con él su técnica e inteligencia, que sólo se aprecian justamente por la relación hipertextual del texto que imita con el texto imitado. Por esto, los hipotextos, a veces más, a veces menos, solían evidenciarse en el sistema literario renacentista, para que el receptor pudiese comparar la imitación con el modelo y determinar, por haberlos contrastado, si en aquélla se ha cumplido o no el ideal del poeta quinientista, es decir crear o como hormiga o como abeja o como gusano de seda, según los símiles por los cuales se explicaba el principio de composición de la época, la *imitatio*.

La *dispositio* que dio Molza a sus versos para la exhortación a la amada, según el motivo “devolver bellezas”, se transmitió, salvo en Herrera, que se aleja de la serie por sus

intenciones, a todos los poemas. Esa disposición se corresponde con la estructura del retrato “petrarquista” de la amada, común en la época, aunque se debe, es lo que suele ignorarse, a Pietro Bembo, ideada en el soneto que transcribo ahora:

Crin d’oro crespo e d’ambra tersa et pura,
 ch’a l[']aura in su la neve ondeggi et uole
 occhi soavi et piu chiari che ’l sole,
 da far giorno seren la notte oscura;
 riso, ch’acqueta ogni aspra pena et dura,
 rubini et perle, onde escono parole
 si dolci, ch’altro ben l’alma non uole;
 man d’avorio, che i cor distringe et fura,
 cantar che sembra d’harmonia divina;
 senno maturo a la piu verde etade;
 leggiadria non veduta unqua fra noi,
 giunta a somma belta somma honestade,
 fur l’esca del mio foco; et sono in uoi
 gr[a]ti[e], ch’a poche il ciel largo destina³³.

Tanto por las imitaciones que se sucedieron en número cada vez mayor, a lo largo del *Cinquecento*, cuanto por las ocasiones de citar esta composición, la quinta de las *Rime*, como modelo obligado para la poesía del siglo, que los comentaristas de Petrarca no perdieron, este soneto es muestra de la propuesta bembiana, donde el poeta, espigando entre los versos del cantor de Laura, describe la belleza de la amada, figurándola por sus atributos típicos, que se conjugan, verso a verso, según el orden de la *enumeratio* en que se ha distribuido cada elemento. El soneto, según se evidencia en los dos versos finales, se compone de una sola cláusula, que consta ya de una oración principal, “fur[ono]...”, ya de una coordinada copulativa, a que se subordina una relativa, “e sono in uoi / gratie, ch’a poche il ciel largo

³³ Cito por las *Rime di Monsignor P. Bembo*, Venetia, s. i., 1547, f. 3r. Del soneto, el quinto de la serie bembiana, enmiendo el último verso, a más de agregar el apóstrofo que indica elisión en el artículo determinado femenino singular ante vocal del verso segundo, porque, según se desprende de la impresión, hay un error de transmutación, que el cajista cometió, al cambiar el orden de las vocales en “gratie” por “gretia”.

destina”. En consecuencia, los atributos que los primeros doce versos enumeran pueden considerarse el sujeto, es decir la “crin d’oro et d’ambra tersa et pura”, los “occhi soavi e più chiari”, el “riso”, los “rubini”, las “perle”, la “man d’avorio”, el “cantar”, el “senno maturo”, la “leggiadria”, la “giunta a somma beltà somma honestate”, cuyo predicado nominal revela, amorosa, la ocasión del canto, “...l’esca del mio foco”. Este orden, aunque con otras intenciones, siguen los sonetos que hasta ahora se han examinado, aunque, sin duda, por la intermediación de Molza, es decir por la variación que éste hizo del soneto bembiano. El petrarquista concluye la *imitatio*, aludiendo al motivo de la gracia, tratado, entre otros, por Castiglione en el *Cortegiano*, que remonta, instruido en el neoplatonismo del siglo, a su origen divino.

El cortesano que haya leído, escuchado, este soneto, pudo reconocer los guiños que Bembo hacía al poeta de Valchiusa, los cuales, imitados, podrían tenerse por *loci* petrarquescos, como la elección de los atributos físicos descritos; las atribuciones metafóricas; los tropos caros a Petrarca –ora la antítesis, ora la paronomasia (“... a l[']aura” / *Laura*), que, en este caso, no es sino homenaje al modelo–; la alusión a las cuitas de la vida, cuyo remedio es contemplar el bello objeto que se ama; el léxico aprendido entre los versos de los *RVF*, que, por el trabajo intertextual bembiano, conduce a uno de los hipotextos subyacentes a la composición, el soneto XC, célebre por las imitaciones de que fue objeto a lo largo del Quinientos:

Erano i capei d’oro a l’aura sparsi
 che ’n mille dolci nodi gli avolgea,
 e ’l vago lume oltra misura ardea
 di quei begli occhi, ch’or ne son sì scarsi;
 e ’l viso di pietosi color’ farsi,
 non so se vero o falso, mi pareo:

i' che l'ésca amorosa al petto avea,
 qual meraviglia se di sùbito arsi?
 Non era l'andar suo cosa mortale,
 ma d'angelica forma, et le parole
 sonavan altro che pur voce humana:
 uno spirto celeste, un vivo sole
 fu quel ch'i' vidi; et se non fosse or tale,
 piagha per allentar d'arco non sana³⁴.

El último verso, de apretada sintaxis, revela la causa que movió al poeta a describir a Laura, cuya muerte se columbra, por primera vez en los *Rerum vulgarium fragmenta*, ya por enfermedad, ya por vejez, según se desprende de su actual estado, en que la belleza ha quedado en el pasado; pese a toda corrupción, la hermosa efigie de antaño no ha perdido del todo sus efectos, ya que en el poeta, la llaga causada por el arco —el de Amor, debe entenderse, si se recuerdan los primeros cinco sonetos del *Canzoniere*—, aunque éste se haya aflojado, nunca ha de sanar: “piagha per allentar d'arco non sana”. Omito, porque, según antes anoté, son evidentes los lugares en que Bembo concentra su atención. Hay que precisar, sin embargo, la diferencia que media entre los sonetos. En el petrarquiano, el poeta describe su objeto, para contrastar el presente con el pasado, donde se hunden las raíces de su amor; en el bembiano, la intención del émulo, al dar noticia del origen de su pasión, privilegia la *descriptio* de la amada, a la que todo elemento en el poema está supeditado. Bembo, por tanto, no permite suspicacias; cita, para concluir la imitación, como homenaje, el verso primero del soneto CCXIII, cambiando sólo el género del adjetivo, donde Petrarca, a diferencia de la otra composición, quiso describir a Laura, para, como hará Bembo después, recordar el nacimiento

³⁴ Cito por FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, ed. comentada de Marco Santagata, Mondadori, Milano, 7ª reimpr., 2012, t. I, p. 443.

de su amor (de más está decir que Garcilaso procede de forma semejante en su soneto veintidós, “Con ansia extrema de mirar qué tiene”):

Gratie ch’a pochi il ciel largo destina:
 rara vertù, non già d’umana gente,
 sotto biondi capei canuta mente,
 e ’n humil donna alta beltà divina;
 leggiadria singulare et pellegrina,
 e ’l cantar che ne l’anima si sente,
 l’andar celeste, e ’l vago spirto ardente,
 ch’ogni dur rompe et ogni altezza inchina;
 et que’ belli occhi che i cor’ fanno smalti,
 possenti a rischiarar abisso et notti,
 et tôrre l’alme a’ corpi, et darle altrui;
 col dir pien d’intellecti dolci et alti,
 coi sospiri soavemente rotti:
 da questi magi transformato fui³⁵.

En la serie de sonetos a que se suma el terracino, se recurre a la enumeración de los atributos, ya físicos, ya morales, de la amada, no tanto para encomiarla, como era costumbre, cuanto para denunciar su crueldad, que es innovación de Molza en el petrarquismo quinientista. En ello radica la novedad de los sonetos, es decir la conjunción del tópico de la *belle dame sans merci*, el motivo “devolver bellezas”, la estructura del retrato petrarquista. A la luz de estas consideraciones, Terrazas, sin duda, supera el soneto del anónimo, por quien, sin embargo, pudo haber llegado al molziano. A la contraposición que hay en el poeta de *Flores...* entre lo divino y lo humano, Terrazas prefiere, abandonada la mitología, aquélla entre lo cruel y lo amable.

Atendiendo la convención de retratar a la amada físicamente de manera descendente, el poeta ordena el abandono de la cabellera, la devolución de la albura de su rostro, ya que de

³⁵ *Ibid.*, t. II, p. 914.

su belleza, al provenir del cielo por la angélica natura, nada le pertenece, por lo cual debería abandonar su condición “rocosa”. A diferencia de los otros sonetos, cuando el poeta alude a la ondulada, rubia, cabellera del objeto amado con la metáfora “las hebras de oro ensortijado”, el texto podría conducir al primer soneto de Petrarca que antes recordé. No obstante, es probable que Terrazas, no habiendo leído directamente al poeta de Valchiusa, conociera esta metáfora por Herrera, quien escribió versos semejantes: “Las ricas hebras, lúcidos manojos / d’oro terso, sutil i ensortijado” (“Bien debes asconder, sereno cielo”, vv. 25-26), “Las trenças d’oro crespo, ensortijado” (“Esta amorosa Luz serena i bella”, v. 34), “¿A dó el ardor luziente d’el cabello?”, (“Pues la luz, qu’escogí por cierta guía”, v. 55). En el segundo cuarteto, Terrazas prosigue con la ordenanza de las devoluciones, al llegar, en la descripción, al rostro de la amada. De entre las metáforas *in absentia*, la más ingeniosa, sin duda, es la de los labios. En el primero de los tercetos, el poeta, habiendo descrito físicamente a la amada para conminarla a la devolución de sus dones, se concentra en las virtudes, que no son ajenas al discurso filográfico renacentista, particularmente de la gracia, sobre la cual, para entonces, ya habían discurrido Ficino, Pico, Bembo, León Hebreo, Castiglione. Al artífice restituida la celícola belleza, el sonetista anuncia, en el último terceto, la comprobación ineluctable de la naturaleza verdadera de la amada: “ser áspera, crüel, yngrata y dura”.

SONETO SEGUNDO: “SONÉ QUE DE UNA PEÑA ME ARROJABAN...”

A diferencia del soneto que se ha comentado por extenso líneas arriba, que es testimonio único, este otro se conserva en dos testimonios: en *Flores de Baria Poesía* (pp. 176-177; el ms. no está enumerado en folios), por una parte, y en Spanish 56 de Pennsylvania (f. 58r; sin atribución al poeta), por otra. Del cancionero novohispano no se lamentará suficientemente la corrupción que ha sufrido por los siglos, a la cual, por desgracia, no logró escapar el primero de los testimonios. En *Flores...*, el primer cuarteto del soneto, al final de la página 176, puede adivinarse, aunque no sin dificultades, que infortunadamente no he podido superar en el segundo y en los dos tercetos, dispuestos en la página que sigue, porque la tinta se ha oxidado hasta desvanecer las letras casi por completo y los insectos aficionados al papel fueron industrioses al banquetear en ese sitio, al punto de haber acabado, devorados por la mitad, con una decena de endecasílabos. En estas condiciones, el testimonio, según lo he consultado en la copia digital provista por la Biblioteca Nacional de Madrid que tengo a mano³⁶, es ilegible. Para enmendarlo o, por mejor decir, reconstruirlo, habría que recurrir a la copia que del manuscrito novohispano preparó Antonio Paz y Mélia (Ms. 7982 BNM), no sin la esperanza de que el transcriptor haya tenido entre sus manos el original en mejores condiciones de las que he descrito. El bibliógrafo, con todo, no pudo, siquiera por conjetura, colmar la laguna del final del verso octavo, del que sólo apuntó “...aua”, es decir el sufijo de algún verbo que en copretérito rimase con los de los versos primero, cuarto, quinto, según el patrón que para la rima de los cuartetos había elegido Terrazas: ABBA ABBA. Margarita Peña, para su edición (*FBP*, p. 369, núm. 186), colmó el hueco con “*hincaua*”, según habían

³⁶ Cf. *supra*, nota 8.

procedido o Castro Leal o Méndez Plancarte³⁷ antes que ella, pero, como atinadamente ha notado Pedro Lasarte, la lectura es equívoca (“y en una yeruezuela la otra *hincaua*”), porque “la *h* de *hincar* era aspirada, de modo que el verso resulta de 12 sílabas”, a lo que añade, no sin haber considerado la lección del testimonio que había descubierto en la biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, “con toda probabilidad el ms. original de las *Flores* decía justamente *echaua*”³⁸. Por el estado del testimonio en *Flores...*, la incertidumbre sobre los lugares de los testimonios terracinos en que Paz y Mélia enmendó *ope ingenii* en su copia (porque no se lo indica jamás), la reproducción que hizo Peña de la enmienda con que Castro Leal, sin acierto, colmó el vacío en el indicado, es fuerza elegir, para su examen, el testimonio del ms. Spanish 56, que, hallado por Lasarte, han preferido reproducir Antonio Alatorre, primero, y Martha Lilia Tenorio³⁹, después, porque, contrastado con el otro, “es”, sin duda, “más satisfactorio”, según el primero⁴⁰:

Soñé que de vna peña me arrojaua
quien mi querer subjeto a sí tenía
y casi ya en la boca me cogía
una fiera que abajo me esperaua.

Yo con temor buscando procuraba
de dónde con las manos me tendría
al filo de vna espada la vna asía
y a una ierba la otra mano echaua.

La ierba, a más andar, se iba arrancando
la espada iba la mano deshaciendo
y io sus crudos filos apretando.

³⁷ Cf., respectivamente, ed. cit., p. 3; *op. cit.*, p. 29.

³⁸ Art. cit., p. 49. En nota, la número 10, indicó las variantes en las ediciones de Peña y Adolfo de Castro, quien, tomado de *Flores...*, había reproducido el soneto en 1854 (*BAE*, t. 42, p. 502).

³⁹ *Poesía novohispana. Antología*, ed. de..., presentación de Antonio Alatorre, El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, 2010, t. 1, p. 186. “Las variantes son considerables”, comenta la hispanista, “y coincido con A. Alatorre en que el texto de Pensilvania es «más satisfactorio»” (p. 186, nota 19).

⁴⁰ A. ALATORRE, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, FCE, México, 2003, p. 155, nota 3.

O mísero de mí, qué mal me entiendo,
 pues huelgo uerme estar despedaçando
 de miedo de acabar mi mal muriendo.

Debería situarse este soneto en la tradición de larga data, donde descuella, sin duda, por la agudeza de sus versos, de composiciones que tratan del sueño (el de soñar), las cuales se han sucedido, comunicándose entre sí no pocas veces, para nutrirse a fuerza de imitación, desde los clásicos grecolatinos, a partir de Homero, y judeocristianos, pero, en particular, en la que informan las poesías que han cantado de la fantasmagoría erótica en los Siglos de Oro, que Antonio Alatorre ha examinado en la monografía que indiqué líneas arriba.

La poesía que trata del sueño es, casi siempre, un canto de ausencia, porque en él todo se aparece en sombras que vanamente se intenta aprehender, como ocurrió dolidamente al hijo de Peleo, cuando, sumido en el sueño en que calló luego de llorar hasta agotarse sin consuelo por la muerte del amigo, quiso abrazar el alma de Patroclo (*psiché Patrokleos*, dice Homero), “en todo a él mismo, en la talla y en los bellos ojos, igual, / en la voz y en las vestes, tal como las vistió en torno a su carne...” (*Ilíada*, XXIII, vv. 65-66), que había vuelto del Hades, ante cuyas puertas insepulto erra, para suplicar al héroe de raudos pies, que está en deuda por causarle con su cólera la muerte a manos del domador de caballos, la celebración de las exequias que le permitan cruzar la Estigia. “Lo quiso alcanzar con sus manos”, hecho el pedimento, “y no lo asió, y el alma bajo el suelo, tal como el humo, / se fue silbando, y se levantó, pasmado, Aquileo, / se tundió con las manos...”, dice Homero del último encuentro de los amigos (*ibid.*, vv. 99-102). Con Virgilio, pero no menos con la amada muerta de Propercio (*Elegías*, IV, vii), abrazar en vano las sombras del objeto de deseo proyectadas en el sueño, ahí están las del padre, Anquises, y la esposa, Creusa, del héroe de la *Eneida*, se volverá

tópico poético en las literaturas de Occidente. Aquiles, con todo, no duda un segundo del encuentro, aunque haya ocurrido en los reinos del sueño; el aspecto del amigo muerto, antes bien, lo mueve a cumplir con los funerales, en los cuales, dispuesta por Agamenón la pira donde habría de arder el cuerpo del héroe caído con leña que reyes y príncipes aqueos habían recolectado, el hijo de Tetis, apartándose de la pira, “se cortó el rubio cabello, / el cual, floreciente, criaba para el río Esperqueo”. Antes de ponerlo en las exangües manos del amado compañero, indignado, zahiere con estas palabras al dios (*op. cit.*, vv. 144-151):

Esperqueo: un voto en vano te hizo mi padre Peleo:
al regresar yo allá abajo, a la patria tierra querida,
cortarme, por ti, el cabello, e inmolar una sacra hecatombe,
y cincuenta corderos machos sacrificar allí mismo
a tus fuentes, donde un luco tienes y un altar aromático.
Así ofreció el viejo, y el pensar tú no le cumpliste.
Y ahora, pues no regresaré a la patria tierra querida,
al héroe Patroclo le daré a llevar mi cabello.

Estos versos –donde Esquilo pudo encontrar tal vez inspiración para tratar, entre otros asuntos, de la relación homosexual entre Aquiles y Patroclo en la trilogía compuesta por sus *Mirmidones*, *Nereidas*, *Frigios*⁴¹, la cual, meditada por Fedro en el *Simposio*, Platón da por hecho⁴²– pueden tenerse por un treno, aún más sentido por la aparición onírica del compañero

⁴¹ *Vid.* K. L. DOVER, *Greek Homosexuality*, Cambridge, 1978, pp. 197 ss.

⁴² “No así [es decir el castigo y la muerte de Orfeo, de que antes trató el maestro de la Academia], por el contrario, fue lo que sucedió con Aquiles, el hijo de Tetis, a quien horraron y lo enviaron a las Islas de los Bienaventurados, porque, a pesar de saber su madre que moriría si mataba a Héctor y que si no lo hacía, volvería a su casa y moriría viejo, tuvo la osadía de preferir, al socorrer y vengar a su amante Patroclo, no sólo morir por su causa, sino también morir una vez muerto ya éste. De aquí que también los dioses, profundamente admirados, le horraran sobremanera, porque en tanta estima tuvo a su amante. Y Esquilo desbarra cuando afirma que Aquiles estaba enamorado de Patroclo, ya que Aquiles era más hermoso, no sólo que Patroclo, sino también que todos los héroes juntos, siendo todavía imberbe y, por consiguiente, mucho más joven, como dice Homero. De todos modos, si bien, en realidad, los dioses valoran muchísimo esta virtud en el amor, sin embargo, la admiran, elogian y recompensan más cuando el amado ama al amante, que cuando el amante al amado, pues un amante es cosa más divina que un amado, ya que está poseído por un dios. Por eso también honraron más a

muerto. Para el aqueo iracundo, quien no medita jamás sobre el acontecimiento, acaso porque no es ni Hamlet, ni Segismundo –quienes inquietan acerca de la incertidumbre de existir, a causa del pasaje, al ensoñar, dormir, soñar, despertar, de la vigilia al sueño y de éste a aquélla–, no es necesario preguntarse sobre la veracidad del sueño, del que no duda jamás: porque ahí donde éste ocurre, las imágenes, como la de Patroclo, son en todo iguales a las formas que se perciben en la vigilia, aunque carezcan de cuerpo. El sueño, así, engaña los sentidos; comprobada con abrazos vacuos la inmaterialidad de las sombras que proyecta, daña al soñador, quien en ocasiones, sin embargo, prefiere dormir, para soñar, a estar despierto, porque en la vigilia sólo encuentra el vacío que el objeto de deseo ha dejado en su lugar, por haber muerto o haberse separado. Poseer ese objeto, incluso entre sombras fementidas, es el afán de no pocos poemas hispánicos de sueño erótico (y no sólo: ahí están, bien ubicados para quien no desconoce a los ítalos epígonos de Petrarca, los sonetos de Sannazaro, Bembo, Della Casa, el “Coppetta”, Tansillo, Fiorentino, Amalteo, los Tasso y aun Marino⁴³) que circularon en el Renacimiento y el Barroco. Ese afán, que pronto se hizo tema en la poesía de nuestra lengua, movió al rabino de Carrión a representar esta diminuta escena erótica, que lo ubica en el origen de las composiciones de este tipo:

En sueño una fermosa
besava una vegada,
estando muy medrosa
de los de su posada.
Fallé cosa sabrosa,
saliva muy temprada.

Aquiles que a Alcestis y lo enviaron a las Islas de los Bienaventurados” (*Banquete*, 179d-180b; cito por la trad. de M. Martínez Hernández, *Apología de Sócrates. Banquete. Fedro*, Planeta DeAgostini, Barcelona, 1995, pp. 118-120)”.
⁴³ Cf. A. ALATORRE, *op. cit.*, § III.

Non vi tan dulce cosa
 más agrada que la dexada.

Huelgan los comentarios sobre estos versos de Sem Tob, porque Alatorre, de quien los tomé, apuntó lo que debía considerarse: al final, el poema expresa “eso que una y otra vez y en múltiples formas subrayarán las poesías de sueño erótico en los siglos de oro”, es decir “el contraste entre la dulzura del sueño y la «agrura» de la realidad”⁴⁴.

En el sueño, según se supo con Freud al atreverse el siglo que pasó, se realiza el deseo, pero no es lo que ahí se aparece sino una ilusión, un fantasma. Con todo, cuando se despierta del sueño erótico, se tiene por consuelo, acaso único, haber abrazado sombras y anhelar, una vez más, la noche, para, si es propicia, intentar asirlas nuevamente, cuando se está privado, en la vigilia, del objeto amado, según cantaba ya Boscán en este celeberrimo soneto, inserto en el libro segundo de sus poesías, donde el amante sueña regocijado con el simulacro de la dama, no sin quejarse de la fútil naturaleza del *somnium*, fecundo en ardidés sensuales, con versos que traen del recuerdo o los de Bembo (“Sogno, che dolcemente m’ai furato”) o los de Sannazaro (“Ahi, letizia fugace, ahi, sonno lieve”):

Dulce soñar y dulce congojarme
 cuando ’staba soñando que soñava.
 Dulce gozar con lo que m’engañava,
 si un poco más durara el engañarme.
 dulce no ’star en mí, que figurarme
 podía cuanto bien yo desseava.
 Dulce plazer, aunque m’importunava,
 que alguna vez llegava a despertarme.
 ¡O sueño, cuánto más leve y sabroso
 me fueras, si vinieras tan pesado
 que assentaras en mí con más reposo!

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

Durmiendo, en fin, fui bienaventurado,
y es justo en la mentira ser dichoso
quien siempre en la verdad fue desdichado⁴⁵.

En Terrazas, que buscaba con su soneto ir por un camino diferente del que Boscán había seguido para el suyo, se trazan otras rutas. El novohispano no decidió componer un poema sobre el sueño, en general, ni sobre el sueño erótico, en particular, imitando lo que sobre éste o aquél se había ideado; compuso, en cambio, un soneto que trata de una pesadilla sobre la destrucción del amante a manos de la amada, acaso para distinguirse de las poesías que se habían escandido sobre el tema que se ha traído hasta este punto o para aliviar la mente, aquietar el corazón, transidos del espanto por la visión que le había ministrado el sueño. Por la extrañeza que suscita, la cual es condición, según sentenció Longino, de lo sublime, el soneto es semejante al que dedicó más tarde Lupercio Leonardo de Argensola a un “sueño cruel” de que fue hecho presa, según se entiende, inmerecidamente, de cuyos versos, decirlo no es ocioso, nunca se celebrará lo suficiente la simétrica correlación a que el poeta los ajustó:

Imagen espantosa de la muerte,
sueño crüel, no turbes más mi pecho
mostrándome cortado el nudo estrecho,
consuelo solo de mi adversa suerte.
Busca de algún tirano el muro fuerte,
de jaspe las paredes, de oro el techo,
o el rico avaro en el angosto lecho
haz que temblando con sudor despierte:
el uno vea el popular tumulto
romper con furia las herradas puertas,
o al sobornado siervo el hierro oculto;
el otro, sus riquezas descubiertas
con llave falsa o con violento insulto,

⁴⁵ *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, ed., estudios y notas de Carlos Clavería, PPU, Barcelona, 2ª ed., 1993, soneto XCV, p. 344.

y déjale al amor sus glorias ciertas⁴⁶.

Ignora quien lee el soneto terracino, porque saberlo no interesa para su propósito, si el poeta, al dormir, merece padecer con la imagen de verse despeñado por su dama, a la inversa de Argensola, quien, según argumenta indignado, no debía ser asaltado, antes bien o el tirano o el avaro, por la visión espantosa que lo llevó a ponerla por escrito, de la cual, sin embargo, sólo puede especularse, porque no se la esclarece en estos versos. Esta obscura imagen de horror de que Argensola omitió la relación en su soneto –en interés, quizá, de la andadura de sus versos correlacionados– informa, bien circunstanciada, el de Terrazas, que Alatorre considera, no sin acierto, “una notable escenificación del rechazo del ser amado y la perseverancia del amante: éste, arrojado a un despeñadero por la dama, se agarra, para no caer, de donde puede: de una espada filosa y de una hierba deleznable; fatalmente caerá de un momento a otro al fondo del abismo, donde lo aguarda un tigre hambriento”⁴⁷.

Al despertar, de lo que da cuenta el último cuarteto, de vigilia podría nombrarse, el poeta indica el deseo según el cual, aun en su perjuicio, ha de vivir; lo asalta, vuelto en sí, la contradicción (lo dice el verso decimosegundo: “Qué mal me entiendo...”), es decir el inexpugnable aniquilamiento, la voluntaria depredación, en que no halla sino contentamiento, según se colige de las acepciones en uso del verbo que Terrazas eligió para concluir el soneto, “holgar”⁴⁸. Despedazarse prefiere el sonetista, luego de haber sido

⁴⁶ LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed., pról. y notas de José Manuel Blecua, CSIC, Zaragoza, 1950, t. I, núm. 11, pp. 54 s.

⁴⁷ A. ALATORRE, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁸ En SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, se leen, por una parte, estas acepciones: “Holgar, estar ocioso, no tener en qué trabajar”, “Holgarse de una cosa, tomar plazer della. Holgar de que se haga, aprovalla” (*Tesoro de la lengua castellana, s.v.*); en el *Diccionario de Autoridades*, por otra: “Cessar en el trabajo, suspender la lãbor, ò no tener que hacer”, “Vale también celebrar, tener gusto, contento y placér de alguna cosa, alegrarse de ella” (s. v.).

rechazado, a perder a su amada, para sólo aliviarse de su mal. Abraza, por voluntad, su destrucción, de la cual ya no puede cantar, sin duda, con los verso de Boscán (“dulce sueño”, “dulce cogojarme”, “dulce gozar”, “dulce no estar en mí”, “dulce placer, aunque me importunaba / que alguna vez llegara a despertarme”), porque en los suyos, que son de pesadilla, lo acosó el fantasma de la *dolce mia nemica* del lírico de Arezzo, que, como visión, solía aparecerse para consolar al amante, que desolado comprueba luego el simulacro. Nada más contrario a esa dama, con vida o sin ella, que la aparecida en el sueño de Terrazas, cruenta, aniquiladora. El poeta, con todo, está dispuesto a soportar las cuitas que le causa su señora, sacrificando su persona en el ara despiadada de este ídolo, antes que perderla para siempre con la muerte, a la cual ineluctablemente conducen esos daños. Esta pesadilla, a más de hacer de este soneto, entre los de los Siglos de Oro, ingeniosa variación del sueño erótico, parecería haberse convertido, por el amado mal del poeta, en sueño premonitorio, es decir estar impedido de su grado para morir por verlo acabado.

SONETO TERCERO: “AY, VASAS DE MARFIL, VIVO EDIFICIO...”

A la inversa de sus perínclitos predecesores, Gallardo, Pimentel, García Icazbalceta, Menéndez y Pelayo, quienes, constreñidos por la moral del siglo en que vivieron, censuraron, no sin omitirlo en sus trabajos, el tercer soneto terracino que figura en *Flores...* (pp. 261-262; es legible la mayoría de versos, salvo el séptimo que ha desaparecido casi por completo), porque lo hallaron “impúdico”, “sobradamente libre”, “un tanto deshonesto”⁴⁹,

⁴⁹ Cf. F. PIMENTEL, *Literatura Mexicana. Revista Nacional de Letras y Ciencias*, México, 2, 1889-1890, pp. 222-223; J. GARCÍA ICAZBALCETA, *Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1962, p. 13; M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía hispano-americana*, Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. I, p. 38.

Toribio Medina lo transcribió por primera vez en su *Escritores mexicanos celebrados por Cervantes en el Canto de Calíope*, con esta advertencia: “Escrúpulos a un lado y que el lector, seguramente mayor de edad, no sea privado de conocerlo”⁵⁰. Desde entonces, 1926, ha circulado entre nosotros, tenido, según opinión de algunos, por el mejor soneto de Terrazas:

Ay, vasas de marfil, vivo edificio
 obrado del artífice del cielo,
 columnas de alabastro que en el suelo
 nos dais de el bien supremo claro indicio!
 ¡Hermosos chapiteles y artificio
 del arco que aún de mí me pone celo!
 ¡Altar donde el tirano dios moçuelo
 hiziera de sí mismo sacrificio!
 ¡Ay, puerta de la gloria de Cupido,
 y guarda de la flor más estimada
 de quantas en el mundo son ni an sido!
 Sepamos hasta cuándo estáis cerrada
 y el cristalino cielo es defendido
 a quien jamás gustó fruta vedada.

Porque este soneto trata del anhelo por las celícolas delicias que, del sexo de la dama, han sido vedadas al poeta, de las cuales halla indicio en sus admiradas piernas, que se abandona a describir, es de suponer que Terrazas pudo haber pasado por temerario cantor, pero dudo, a decir verdad, que le haya valido reprimenda, si acaso lo leyó entre los cortesanos de Martín Cortés, porque no hizo sino sugerir con no poca elegancia aquello por cuya naturaleza pudo ser obsceno: la incertidumbre sobre el deseado instante en que se ayunte con la dama, según se canta en el último terceto. Imbuidos del neoplatonismo que Ficino, Diacceto, Varchi, habían difundido desde Florencia a lo largo de los siglos XV y XVI, ni los petrarquistas italianos, ni los españoles, se habían atrevido a describir, en sus retratos o “pinturas”, las piernas de la

⁵⁰Nascimento, Santiago de Chile, 1926, p. 1926.

dama, como hizo Terrazas más tarde en Nueva España. Acaso en esos retratos, frecuentes cada vez más desde la canonización bembiana de los *Rerum vulgarium fragmenta*, se omitía mencionar siquiera las piernas de la dama, porque Petrarca no lo hizo, al representar, “bella prigione”, el cuerpo de Laura con los versos de la segunda estancia de la canción “Tacer non posso, et temo non adopre...”:

Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro,
 d'avorio uscio, et fenestre di zafiro,
 onde 'l primo sospiro
 mi giunse al cor, et giungerà l'estremo:
 inde i messi d'Amor armati usciro
 di saette et di foco, ond'io di loro,
 coronati d'alloro,
 pur come or fusse, ripensando tremo⁵¹.

No es improbable que las “metáforas edilicias”, según podría nombrarse las que informan el soneto terracino, se hayan espigado aquí por primera vez, aunque no sean numerosas y ofrezcan, concentradas en el rostro, una imagen etérea de la amada, cuando no abstracta, alejada de la concupiscencia que podría figurarla de otro modo, que se había heredado de la *donna angelicata* ideada por los poetas del “Dolce Stil Novo”. En *Vita nova*, XXVI, Dante lo dice del todo convencido:

Tanto gentile e tanto onesta pare
 la donna mia quand'ella altrui saluta,
 ch'ogne lingua deven tremando muta,
 e li occhi no l'ardiscon di guardare.
 Ella si va, sentendosi laudare,
 benignamente d'umiltà vestuta;

⁵¹ F. PETRARCA, *op. cit.*, t. II, p. 1262, vv. 16-23.

e par che sia una cosa venuta
 da cielo in terra a miracol mostrare.
 Mostrasi sí piacente a chi la mira,
 che dà per li occhi una dolcezza al core,
 ch 'ntender no la può chi non la prova:
 e par che de la sua labbia si mova
 un spirito soave pien d'amore,
 cha va dicendo a l'anima: Sospira.

Para el poeta, la dama aquí cantada, objeto de su amor desde lo nueve años, es don del cielo, que Dios ha otorgado para la salvación de quien la contemple, si acaso lo permite, enmudecido por la visión, su gentileza. Admirada finalmente, ministra dulzura al corazón, y de amor, angelical creatura, el alma insufla. Por ella, traída a la tierra, el hombre, si la mira, ha de honestarse. El amor movió al poeta de la *Commedia* a componer este soneto, acaso el más sentido entre los suyos, pero éste no era ya el descrito por el Capellán en *De amore*, al que condenó por concupiscente y reprobó por adulterino, y a cuyas reglas, para su mal, la juventud de su época se sometió no poco ignorante de sus efectos desastrosos, según cantó el florentino por los labios de Francesca, de los que pendió hasta desvanecerse condolido al lado del Mantuano, que lo había llevado donde los lujuriosos en su viaje ultramundano (“Inferno”, V, vv. 88 ss.).

Del *pathos* idólatra petrarquiano sólo hay reminiscencias en el soneto de Terrazas, matizadas por imágenes descriptivas del cuerpo de la amada que por generaciones concibieron los petrarquistas desde Bembo, no sin haberlas variado cuando convenía al asunto de sus composiciones, para rivalizar entre ellos. Aunque compuso su soneto, según exigían las convenciones de la poesía cortesana, avasallándose espiritualmente a la belleza de la dama, que era regalo del cielo, y a la gentileza, que era manifestación de la naturaleza divina, era el

deseo lo que movía la mano de Terrazas a escribirlo, porque, según creo, no sólo debe colegirse del primer cuartero que las piernas, en tanto que camino, son “del bien supremo claro indicio”, es decir la salvación, para aquel que las contemple, sino también, veladamente, porque ésta no es ni una contrahechura a lo divino, ni una composición burlesca, del oculto sexo inaccesible de la amada, según lo sugieren también los tópicos de éste como “flor” y “fruta vedada”, de larga data el primero en la lírica tradicional, y de posible procedencia garcilasiana el segundo, al parecer de Martha Lilia Tenorio⁵². Como una variación entre las composiciones petrarquistas, o ítalas o hispánicas, que “pintan” a la dama, el soneto terracino se distingue no tanto por las imágenes de que se usa para la representación, no poco ingeniosas, ni poco hábilmente dispuestas en las estrofas según el campo semántico arquitectónico atraído por los dos primeros versos (“... vivo edificio / obrado del artífice del cielo”), cuanto por la intención del poeta: convencer a la dama de recibirlo en la gloria de su cuerpo, en que por fin, prohibido hasta ese esperado punto, se funda. Poseer el cuerpo de su amada, aunque en este soneto, constreñido por la honra, sólo se lo sugiera, aún a Terrazas, por ejemplo, con Horacio, cuando intenta convencer de lo mismo a Leucónoe, o con Tibulo, cuando, por Príapo aconsejado, ofrece sus versos, que immortalizan al que se canta en ellos, a Marato, a cambio de sus mieses juveniles (*Elegías*, I, iv). Éstos, que ignoraron tanto la cortesía, cuanto el cortejo, jamás se sometieron espiritualmente a sus objetos, en que sólo reconocían la posibilidad de cumplir el deseo. Terrazas, bajo el signo de su tiempo, se conduce, al menos en sus sonetos, según la discreción que exige el cuidado de la honra de su dama.

⁵² “La idea del terceto es: ‘sepamos hasta cuándo estarás cerrada, y el cristalino cielo estará prohibido para quien no ha gustado (probado) nunca de fruta vedada’. A su vez, podría tratarse de una evocación de Garcilaso (Égloga III, vv. 305-306: «Flérida, para mí dulce y umbrosa / más que la fruta del cercado ajeno»” (ed. cit., p. 183, nota 3).

Poco importa, aunque se lo ha inquirido por años, conocer el nombre que tuvieron las damas alabadas por Dante y Petrarca, si acaso fueron reales, porque no son sino alegorías, de la beatitud, en el caso de Beatrice, y de la fama poética, en el de Laura. La amada de Terrazas, que supo, como cortesano, callar cuando debía hacerlo, lo abrazaba en él, aunque, al expresarlo, se contuviera. Por qué habría encriptado, en caso contrario, el nombre de la dama, Isabel, en uno de los sonetos conservados en Pennsylvania, “La diosa que fue en Francia celebrada”, según lo atrevió Bustos Táuler y corroboró Tenorio⁵³. Si Terrazas no hubiese deseado a esa dama, que, tal vez, era la misma en todos sus poemas, la habría solamente ocultado, según se acostumbraba entre los petrarquistas de su siglo, o en un paragrama o bajo una máscara pastoril. Porque la deseaba, por una parte, y debía honrarla, por otra, su soneto sobre las piernas de ésta no podía sino sugerir su carnal anhelo, para lo cual, constreñido por las maneras de su tiempo, usó de las convenciones poéticas de entonces, sin haber tenido que leer, según cree Luis Íñigo Madrigal, el *Roman de la Rose*. Con todo, este soneto, aunque solamente sugiera su intención, no es poco sensual y eso sólo lo vuelve atrevido, comparado con el resto de los que hay en *Flores...*, antes que impúdico, deshonesto, según pareció a nuestros eruditos decimonónicos. Aun por más escandalosos tendrían los inúmeros versos concupiscentes de Aldana, si acaso se lo leyera más, que me traen de la memoria los de este soneto terracino, cuando caigo en cuenta de su sensualidad, cada vez que lo tengo a mano, como los de las octavas filigráficas sobre los amores adulterinos de Marte y Venus, las que dedicó al encuentro amoroso entre Angélica y Medoro, el soneto, éste sí no poco recatado, que nadie desconoce:

⁵³ *BT*, pp. 6-10; M. L. TENORIO, ed. cit., p. 185, nota 16.

«¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
 en la lucha de amor juntos, trabados,
 con lenguas, brazos, pies, y encadenados
 cual vid que entre el jazmín se va enredando,
 y que el vital aliento ambos tomando
 en nuestros labios, de chupar cansados,
 en medio a tanto bien somos forzados
 llorar y sospirar de cuando en cuando?»
 «Amor, mi Filis bella, que allá dentro
 nuestras almas juntó, quiere en su fragua
 los cuerpos ajuntar también, tan fuerte
 que no pudiendo, como esponja el agua,
 pasar del alma al dulce amado centro,
 llora el velo mortal su avara suerte»⁵⁴.

El soneto de Terrazas, por una parte, y el ingeniosísimo romance en decasílabos con esdrújulo inicial que sor Juana enderezó desde México a su amiga y su antigua protectora, María Luisa, que se hallaba ya en Madrid, son “lo más arriesgado de la poesía erótica colonial cortesana que conocemos”, como apuntó José Joaquín Blanco⁵⁵. Sin embargo, quizá no convenga colocar entre los retratos femeninos que se sucedieron entonces, y aun antes en el siglo XVI, el soneto de Terrazas, porque, según advirtió Íñigo Madrigal, “no es un retrato que opere *describendo et enumerando singula membra*”⁵⁶, sino entre aquellos que, se lo puede decir con Manero Sorolla, “la descripción-identificación de *madonna* se lleva [...] a cabo con una sola imagen, contenedora normalmente de una gran carga emocional-afectiva del poeta”⁵⁷. Con todo, por esta delimitación metodológica, casi una dicotomía, entre los retratos en que se describe cada parte del cuerpo de la amada y los que sólo se ocupan de una de ellas, ya en el

⁵⁴ FRANCISCO DE ALDANA, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 201-202.

⁵⁵ *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, Cal y Arena, México, 1989, pp. 154 s.

⁵⁶ “Sobre el soneto de Terrazas «¡Ay, basas de marfil, vivo edificio!»”, en *La cultura literaria en la América virreinal*, ed. de José Pascual Buxó, UNAM, México, 1996, p. 164.

⁵⁷ “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48 (1992), p. 6.

Renacimiento, ya en el Barroco, no se explica lo que haya de novedoso en el soneto. Por tradición se describía a la dama descendentemente, desde la cabellera hasta los pies, pasando por la frente, los ojos, la nariz, las mejillas, la boca, el cuello, el pecho, pero, en ese punto, los poetas solían callar, porque ni la cintura, ni el sexo, ni las piernas, podían ser objeto del canto. Terrazas, según lo demuestra con su soneto sobre las “devoluciones”, no desconocía este procedimiento descriptivo. Se distingue por haber descrito las piernas de su dama y sugerido aquello que entre ellas se hallaba oculto. Quizás haya sido uno de los primeros, cuando no el primero, porque Íñigo Madrigal no encontró antecedentes sobre la descripción de estas partes del cuerpo femenino, ni en la Edad Media, ni en el Renacimiento. Creo que Terrazas decidió, lo cual no es poco, retratar aquello que, por decoro, nadie acostumbraba atender.

Supongo que sería difícil demostrar que con Terrazas comenzó la serie de composiciones en que se retratan las piernas de la dama, que cundieron innúmeramente y no menos atrevidas en el siglo XVII, por cuanto se colige de Quevedo, en cuyo *Buscón* (II, ii), el cura coplero, al confesarse con Pablos, dice: “Y vea aquí novecientos y un sonetos y doce redondillas –que parecía que contaba escudos por maravedís– hechos a las piernas de mi dama. / Yo le dije que si se las había visto él; y díjome que no había hecho tal por las órdenes que tenía, pero que iban en profecía los concetos”⁵⁸. Sorprende, por ejemplo, que Góngora haya utilizado imágenes semejantes a las del soneto terracino en el primer cuarteto del soneto “De pura honestidad templo sagrado...”, de 1582, y en el romance “En los pinares de Júcar”, de 1603, cuando describe a las serranas bailarinas⁵⁹, o Lope en el soneto LXIV de sus *Rimas*⁶⁰:

⁵⁸ *Apud* ÍÑIGO MADRIGAL, art. cit., p. 166.

⁵⁹ En el soneto se lee: “De pura honestidad templo sagrado, / cuyo bello cimiento y gentil muro / de blanco nácar y alabastro duro / fue por divina mano fabricado...”, y en el romance: “Ellas en su movimiento / honestamente levantan / el cristal de la columna / sobre la pequeña basa...” (L. DE GÓNGORA, *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009, pp. 87, 265).

Yo vi, sobre dos piedras plateadas,
 dos columnas gentiles sostenidas,
 de vidro azul cubiertas, y cogidas
 en un cendal pagizo y dos lazadas.

Turbéme, y dixé: «¡O prendas reservadas
 al Hércules que os tiene merecidas!,
 si como de mi alma sois queridas
 os viera de mis braços levantadas,
 tanto sobre mis ombros os llevara,
 que en otro mundo, que ninguno viera,
 fixara del Plus ultra los trofeos.

¡O, fuera yo Sansón, que os derribara,
 porque cayendo vuestro templo, diera
 vida a mi muerte, y muerte a mis desseos!»

Aunque el Fénix optó por una figura mítica y una bíblica, para elaborar sobre la metáfora de columnas como piernas, la cercanía entre los sonetos no es poca, en particular por el erotismo que sustenta al que he transcrito. En su *Entorno a Lope*, Dámaso Alonso había advertido que Marino, con quien, según se sabe por Fucilla, se comenzó a imitar a los españoles en Italia, había imitado este soneto en el suyo que comienza “Sovra basi d’argento in conca d’oro...”⁶¹, donde, sustituido Hércules por Alcides, otro de los nombres del héroe, se intenta ir por otro camino en las variaciones del asunto en los tercetos y se reconoce la deuda con el español en el último verso. Alonso no pudo elucidar si el soneto “Vive colonne d’alabastro schietto”, de

⁶⁰ Ed. crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad, Castilla-La Mancha, t. I, 1993, pp. 327-329.

⁶¹ “Sovra basi d’argento in conca d’oro, / io vidi due colonne alabastrine, / dentro linfe odorat’ e christalline / franger di Perle un candido tesoro. // «O (dissi) del mio pos’è ristoro, / di Natura e d’Amor mete divine, / stabilite per ultimo confine / ne l’Ocean de le dolcezze loro. // Foss’ Alcide novel, che i miei trofei, / dove mai non giungesse human desio, / trasplantandov’ in bracci’, erger vorrei. // O stringer qual Sanson vi potess’io, / che col vostro cader dolce darei / tomba à la morte e mort’ al dolor mio” (*apud* ÍÑIGO MADRIGAL, art. cit., p. 168).

Scipione de' Signori della Cella⁶², era imitación o del de Lope o del de Marino, pero creo que aquí, porque el vocabulario compartido y la presencia de los mismos personajes, se emulaba al poeta del *Adone*. Si Lope imitó “¡Ay, vasa de marfil, vivo edificio...”, según sostiene Íñigo Madrigal, las metáforas edilicias que Terrazas ideó para retratar las piernas de su dama habrían emigrado, por intermedio de España, hasta Italia, desde la cabecera primera del virreinato⁶³. Saberlo, de fijo, es imposible. Con todo, sería lícito aceptar que al menos tuvo a mano el soneto terracino el poeta de la *Filomena*, donde incluyó la “Epístola a Belardo”, ca. 1619, de Amarilis, quien la enderezaba desde el virreinato del Perú⁶⁴, porque, según se colige del *Laurel de Apolo*, estuvo al tanto, como Cervantes, de cuánto se compuso en el Nuevo Mundo.

SONETOS CUARTO Y QUINTO: “EL QUE ES DE ALGÚN PELIGRO ESCARMENTADO...” Y “ROYENDO ESTÁN DOS CABRAS DE UN NUDOSO...”

Nadie ignora que la poesía de Catulo gravita entorno a la figura de Lesbia, a quien, a un tiempo, amaba y odiaba, para su tortura, según terminó por reconocer el veronés en el LXXXV de sus poemas: “Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior”. Porque ella ministraba la alegría y la tristeza, el poeta cantó cuanto en el mundo le pertenecía y era esencial, anhelado, si correspondía al poeta, o detestado, si lo rechazaba. Testimonio, de aquello, son los cármes II y III, donde Catulo envidia al gorrión

⁶² “Vive colonne d'alabastro schietto / ch'al palagio d'Amor sostegno fate, / e 'l bellissimo carcere portate / che l'alma mia tien presa, e 'l cor distretto. // Poichè d'aura volante amico affetto / per mostrarmi ogni ben m'ha voi mostrate, / se v'ha per novo Alcide Amor formate, / foss'io l'Alcide a sostenervi eletto. // Che nel mar de la gioia io vi porrei, / o doppio di beltà candido mostro, / segno ai pensieri e meta ai desir miei, // o per voi fussi almeno in chiuso chiostrò / forte Sanson, che volontier torrei / la mia vita atterrar col tempio vostro” (*apud ibid.*, p. 169).

⁶³ Cf. *ibid.*, pp. 170 s.

⁶⁴ Cf. “*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*”. *Voces poéticas virreinales*, selección, introducciones, bibliografías y notas de Raquel Chang-Rodríguez, Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 237 ss.

de su “niña”, porque éste, y no él, juega con ella tenido en el seno (“*Tecum ludere sicut ipsa possem / et tristis animi levare curas*”), o maldice las tinieblas del Orco, porque, al tragarse todo lo lindo, la entristecieron con la muerte de su “passer”, que hacía sus delicias, al punto de enrojecerle de llanto, sin derecho, los ojos (“*O factum male! o miselle passer. / Tua nunc opera meae puellae / flendo turgidoli rubent ocelli*”); de esto, el XLII, una de las más patéticas entre sus diatribas, donde, zaherida de meretriz, el poeta pide a Lesbia le devuelva las tablillas de cera en que antes la había cantado con amorosos endecasílabos, trocados ahora en los escarnecedores de quien saludaba como *puella*: “*Circumsistite eam, et reflagitate: / «Moecha putida, redde codicillos; / redde, putida moecha, codicillos»*”. Terrazas, cuya poesía no trata sino de su amada, que es, como Lesbia en los *Carmina* o Laura en el *Canzoniere*, sustento de sus sonetos, canta los objetos que rodeaban a Isabel, si ése era el nombre de la dama, con los que se aúna, al representarlos, para habitar, al menos de ese modo, el mundo de su dueña:

El que es de algún peligro escarmentado
suele temelle más que quien le ignora:
por eso temí el fuego en uos, señora,
quando de vuestros dedos fue tocado.

Mas ¿vistes que temer tan escusado
del daño que os hará la uela agora?
Si no os ofende el uiuo que en mí mora,
¿cómo os podrá ofender fuego pintado?

Prodigio es de mi daño, Dios me guarde,
uer el paulo en fuego consumido,
y acudirle al remedio uos tan tarde:
señal de no esperar ser socorrido
el mísero que en fuego por uos arde
hasta que esté en ceniza conuertido.

En este soneto, el cuarto en *Flores...* (p. 43, donde se lee mejor que otros por su estado menos deteriorado), la ocasión puede evocarse más nítidamente y quizá por eso el compilador pudo acompañarlo de este epígrafe: “A una dama que despabiló una vela con los dedos”. Como hizo el veronés en los cármenes sobre el gorrioncillo, Terrazas aprovecha esta circunstancia, para reflexionar sobre los sentimientos que lo embargan ante lo que se ofrece a la mirada. El poeta, en los cuartetos, advierte a la dama cuán inútil es temer al fuego débil de una vela, cuyo pabilo dudaba apagar, cuando, por el contrario, el que Terrazas ha visto encenderse en sí mismo por ella ni la ha quemado, ni ofendido. Al contemplar en ese intento a su dama, el poeta, según dan cuenta los tercetos, se abandona a la dolorida fantasía de tenerse por esa vela casi extinta y tener su amor por ese pabilo casi consumido por completo, que la amada, desatenta, apagará, si lo hace acaso, cuando de ésta no haya nada. Rutila, en esta metáfora, la que parecería ser una certeza, acaso anidada en el pecho del poeta por la continua indiferencia de su amada: cuando ésta al fin le corresponda, él, como la vela que se quema por la candela del pabilo, se habrá píricamente abrasado de su amor.

Quizá el temor de perder a su dueña, ese que ya lo había asaltado en una pesadilla y se lo figuraba con la vela, se hizo realidad para Terrazas en algún punto. Movidio por la que ahora es una ineludible certidumbre, la ausencia de Isabel, pudo haber compuesto el último de sus sonetos insertos en las *Flores...* (p. 356; el más legible entre todos), un símil en que el poeta doloridamente contrasta las alegrías del pasado, que eran pasto de su corazón, con las tristezas del ahora, que padece sin remedio, según lo condena su memoria:

Royendo están dos cabras de un nudoso
y duro ramo seco en la mimbrera,
que ya les fue en la uerde primavera

dulce, süaue, tierno y muy sabroso.

Hallan estraño el gusto y amargoso;
no hallan ramo bueno en la ribera,
que como su sazón pasada era,
pasó también su gusto deleitoso.

Y tras deste sabor que echaban menos,
de un ramo en otro ramo van mordiendo
y quedan sin comer, de porfiadas.

Memorias de mis dulces tiempos buenos:
¡asy voy tras vosotras discurriendo,
sin uer sino venturas acabadas!

Ignoro si Terrazas ideó componer un *canzoniere*, semejante a los que tentaron, en el Quinientos, Hernando de Acuña, Herrera, Lomas de Cantoral, o cumplieron, en la centuria que siguió, Lope, Quevedo, Villamediana, Soto de Rojas, Bocángel, porque impide saberlo cuanto se ha conservado de su obra. No debe olvidarse, sin embargo, que en uno de los sonetos hallados por Henríquez Ureña, “Cuando la causa busco del efecto”, percuten los versos del primero entre los garcilasianos, que habría hecho las veces de prólogo, como las composiciones paratextuales que antepusieron aquéllos a sus colecciones de rimas, si hubiese tratado el novohispano de las vicisitudes amorosas a causa de su dama en un conjunto de poesías que, articuladas entre sí, dieran cuenta de su trayectoria espiritual.

He comentado los cinco sonetos terracinos, según la disposición textual que los ordena en *Flores...*, donde no guardan relación unos con otros, al punto de que no podría siquiera agrupárselos para comento, si el compilador no hubiese revelado en los epígrafes su autoría. Lo hice de este modo, porque, a primera vista, el de estos sonetos es un petrarquismo “no estructurado”, que describí en la introducción, es decir aquel en que no se usa de la disposición textual de los materiales petrarquescos o petrarquistas según la intención narrativa de fabular el amor a lo largo de una secuencia de composiciones articuladas entre sí. Con todo, cuando

estos sonetos se leen juntamente, por sobre los otros poemas entre los cuales se los dispuso en el cancionero misceláneo anónimo, se aparece la figura de Isabel, de quien dimanaban o las alegrías o las cuitas del poeta, y, si no yerro, se colige la relación del amor que el poeta probó por ésta, que tal vez comenzaría con “¡Ay, basas de marfil, vivo edificio...”, donde se sugiere el deseo por la dama, y terminaría con “Royendo están dos cabras un nudoso...”, donde se comprueba acuitadamente que la felicidad ha quedado en el pasado, entre los cuales se sucederían “Soné que una peña me arrojaba...”, donde, pese al aniquilamiento que comporta, se teme perderla; “El que es de algún peligro escarmentado...”, donde se aprehende que en vano corresponderá la dama el amor del poeta, porque, cuando lo haga, será demasiano tarde, y “Dejad las hebras de oro ensortijado...”, donde el desdén de ésta se ha trocado en crueldad. Porque los sonetos de Garcilaso se dispusieron, junto a los de Boscán, según la costumbre que el impresor tenía de organizar los textos no tanto por su contenido, cuanto por su *ordinatio* y su *divisio*, es decir las forma métricas, pese a que éstos debieron de informar en la imaginería del toledado un *canzoniere*, quizá se deba considerar, cuando por fin se editen críticamente los sonetos de Francisco de Terrazas, esta ruta de su alma, que habrá de ajustarse, por fuerza, al leer estos cinco con los otros seis sonetos espigados de los manuscritos en que los descubrieron Henríquez Ureña y Pedro Lasarte.

CONCLUSIONES

Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno.

MICHEL FOUCAULT

He estudiado, en estas páginas, las relaciones imitativas que los cinco sonetos conservados de Francisco de Terrazas en *Flores de baria poesía* establecieron con otras composiciones líricas, ya italianas, ya hispánicas, a la luz del trabajo intertextual que une a los primeros con las segundas, según pude hallarlo en cada caso. Escogí a este autor y estos poemas suyos, porque son emblemáticos de un fenómeno cultural mucho más amplio que me propuse examinar: el petrarquismo en Nueva España. Empero, no se me escapa que de la *imitatio* por la cual se articulan los sonetos terracinos en el cancionero novohispano, tenidas a mano las razones formales, intelectuales y convencionales que Francisco Rico adujo en su célebre ejercicio historiográfico sobre el destierro del verso agudo¹, se pude ofrecer también un examen métrico con el cual se revele la manera en que Terrazas participó de la aversión a la rima aguda que movió la pluma de los ingenios de la Península a lo largo del siglo XVI —cuando el italianismo se había convertido ya en una suerte de clasicismo por el *dictum* de Bembo y los comentaristas del Toledano—, es decir evitar las consonancias oxítonas a imagen y semejanza de los maestros italianos que se habían sucedido entre Dante y Ariosto, a más de las combinaciones métricas que de Garcilaso se encumbraron como modelo de la poesía renacentista española. Por la *imitatio*, en cuanto orden compositivo

¹ 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*, Gredos, Media, 1983, pp. 525-551.

al que estuvieron supeditadas las diferentes tradiciones discursivas quinientistas, este examen, sin duda, es pertinente y aun necesario, pero no el único. Por ella, a más de la forma, el fondo podría también examinarse y, según el concepto de estilema, hasta tentarse un análisis, a un tiempo, de una y otro. Con todo, como una forma de las no pocas que puede haber para aprehender la poesía novohispana quinientista, en general, y la terracina, en particular, al resguardo ésta y aquélla de la égida de Petrarca y sus legionarios, me concentré en averiguar la manera en que Terrazas quiso pertenecer a la tradición poética que en nuestra lengua había comenzado con el “ytálico modo” en los sonetos de Santillana, cuyas vicisitudes históricas y estéticas han de tenerse por evidencia de la voluntad que movió a los poetas de España a enseñorearse de la cultura nueva del Renacimiento. Esa voluntad animó también la poesía en Nueva España, según es fuerza concluir por los cinco sonetos que de Terrazas comenté.

Por la reconstrucción de la vida del primer poeta novohispano no puede sino aceptarse que fue un hombre prominente en estas tierras y que trabó amistad, por dominar el oficio del verso, con los ingenios literarios más rutilantes de su tiempo, tanto peninsulares, como novohispanos, y que su obra se conoció, se admiró y quizá hasta se la haya imitado en la Península. Se concluye, en suma, que el hijo del mayordomo de Cortés nunca ignoró el sitio que la poesía tenía en el campo cultural de su tiempo, como tampoco que la sinergia de la tradición poética de su siglo exigía que participara de la relación dialéctica entre autores, obras y lectores en el proceso creativo de la literatura renacentista, como lo demuestran las causas de su encarcelamiento, su reyerta poética con González de Eslava, las noticias que sobre él tuvo el Consejo de Indias acerca de su poema épico a propósito de la Conquista, los elogios que le enderezaron José de Arrázola y Cervantes, y el célebre aserto de Dorantes de Carranza sobre la habilidad que demostró al versificar en latín, italiano y español.

Es menester colocar al primer poeta novohispano en el sitio que le corresponde en la tradición poética aurisecular, el cual ha sido soslayado en nuestras historias, manuales, antologías, monografías, artículos, sobre la poesía hispánica del Renacimiento, antes que seguir aislándolo por su “otedad” de criollo o novohispano, su “mexicanidad”, su “originalidad”, porque Terrazas, según el signo de su tiempo, no hizo sino imitar, según ha quedado patente en mi examen de su soneto más conocido, “Dejad las hebras de oro ensortijado”. Cabe recordar que cuando un poeta, en el siglo XVI o, mejor aún, antes de la búsqueda romántica de la “originalidad”, muestra o qué autores o qué obras ha leído, estudiado, traducido, imitado, emulado, lo hace para que su receptor, ya lector, ya oyente, lo compare con aquél o con éstas, habiendo reconocido el referente o el hipotexto, que establece la relación entre el texto que se ofrece y el texto con que éste dialoga –diría Bajtín–, la cual es distinta en cada caso, pero, en el literario, siempre hipertextual, como ha explicado Genette: un texto B, por imitación, transforma un texto A o, si se prefiere, un texto B no habría llegado a ser sin un texto A, como, sin la *Odisea*, la *Eneida* o el *Ulises* no habrían llegado a ser lo que son. Por la comparación con el modelo, es decir con la obra que se imita, por parte del receptor, el autor puede granjear para sí un lugar en la cadena de transmisión que la *imitatio* establece entre las obras, esto es la tradición, si en su texto ha logrado innovar, por su técnica e ingenio, con respecto del modelo o del hipotexto. Reconocida por el receptor, esa innovación permite que el autor sea imitado por otro, contribuyendo a su ingreso en el canon literario de una época.

Tarea del antropólogo será dar cuenta de la “identidad novohispana”, porque el filólogo, cuya disciplina es hermana de la historia, ha de describir, organizar, comentar, la obra terracina, para ubicarla en la tradición a que pertenece. Si la *imitatio*, fundamento de la

traditio, es, según la llamo, “voluntad de pertenecer”, lo que subyace, metamorfoseado, en los versos de Terrazas, tomados de otros, revela la intención de su poesía: ministrar novedades a quien escuchase o leyese, en que se podía y aún se puede, descubiertos los modelos emulados, deleitarse. Con el poeta que imita, –quien rivalizaba, no sin elogio, con sus antecesores y contemporáneos, al imitar–, el que gusta de versos puede jactarse de haber entendido y, por haberlo hecho, decir de sí mismo, con Petrarca, que es hermano de Cicerón e hijo de Virgilio. ¿Quién no tiene derecho, con los poetas, a sonreír ufano, si no ignora que Tasso, en célebre coro del *Aminta*, o Castillejo, en la copla “Dame, amor, besos sin cuento”, imitaron el carmen quinto de Catulo, o, cien años antes, Lorenzo el Magnífico la oda a Leucónoe y el idilio *De rosas nascentibus* en su “Trionfo di Bacco e Arianna”, cuando cantaba “Quant’è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia! / Chi vuol esser lieto, sia: / di doman non c’è certezza”? ¿Quién no ha de jactarse, hallados los versos imitados, de pertenecer, aun sólo como lector, a la tradición sostenida, en siglos y lugares entre sí distantes, por los sonetos que, espigado sin desperdicio Ausonio, se sucedieron desde Bernardo Tasso, “Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno”, hasta sor Juana, “Este, que ves, engaño colorido”, no sin haber pasado por Garcilaso, “En tanto que de rosa y azucenas”, Góngora, “Mientras por competir con tu cabello”, y Bernardo de Balbuena, “Mientras que por la limpia y tersa frente” (cuyo segundo verso, “ese cabello de oro ensortijado”, me recuerda siempre el terracino “Dejad las hebras de oro ensortijado”)? De mí sé decir que no puedo evitar sonreír, como, supongo hicieron otros en la Ciudad de México y el Perú, en el pasaje del siglo XVI al XVII, cuando leo la imitación que hizo Diego Dávalos y Figueroa de “Pace non trovo e non ò da far guerra” de Petrarca, más bella, a mi parecer, que la tentada por el Brocense en “No hallo paz ni estoy para dar guerra”, o cuando reconozco, no sin asombro, que en un soneto de Terrazas, el que más prolijamente

examiné en estas páginas, desembocan, porque los imitó un novohispano, versos heredados de trecientos años por un florentino, un veneciano, un modenés, un par de españoles, un portugués. Ésta fue la finalidad de mi estudio: aclarar esta riquísima herencia que se refleja en los sonetos de Terrazas, al analizar los parámetros de la misma.

Debe ubicarse a Terrazas en la segunda generación de petrarquistas, con Fucilla a mano, o entre los “manieristas” de la segunda mitad del Quinientos, con Alatorre, porque el petrarquismo que se cultiva en los cinco sonetos de *Flores...* era, a diferencia del que se ensayó en la primera mitad del siglo XVI, el que se había establecido y difundido en las antologías de la lírica italiana arribadas a la Península y desembarcadas en los virreinos, al cual se ha dado el nombre, entre nosotros, de “segundo petrarquismo”, “petrarquismo no-estructurado”, “petrarquismo mediado”, “petrarquismo antologado”. Por esta razón, es decir porque relatar episodios espirituales a causa del amor en la forma “canzoniere”, como Garcilaso debió haber ideado sus poesías, no interesaba a los poetas de la segunda mitad del Quinientos, ni en Italia, ni en España, espigué en los sonetos terracinos los hipotextos que sostenían la *imitatio* en ellos, antes que examinarlos en su conjunto; lo cual tampoco era factible, porque los materiales poéticos del cancionero manuscrito novohispano no están supeditados a otro orden que el de la disposición a que los sometió el compilador.

Cabe advertir también que el hijo del mayordomo de Cortés pudo haber hecho de sus versos un modelo, porque, a más de imitar, fue imitado, tanto en sus días, cuanto a poco de haber muerto. Ignoramos qué leyó Cervantes de Terrazas, para haberlo celebrado. Es menos dudoso, a mi parecer, que Juan de la Cueva, por cuyo intermedio la poesía terracina pudo haber circulado entre los ingenios sevillanos acaudillados por Herrera, haya imitado “Dejad las hebras de oro ensortijado” en el soneto “Ligadas hebras con la trenza de oro”, si Bustos

Táuler acierta con esta hipótesis, o Lope “¡Hay basas de marfil, vivo edificio!” en “Yo vi sobre dos piedras plateadas”, que fue a su vez modelo de Marino para su “Sovra basi d’argento in conca d’oro”, según las estimaciones de Íñigo Madrigal, o Góngora quizá también, que usó más de una ocasión de la imagen de las columnas como piernas, en el soneto “De pura honestidad templo sagrado” y el romance “En los pinares de Júcar”. Si estos tres ingenios hallaron en Terrazas versos con los cuales componer los suyos, sería fuerza concluir que el poeta, a más de haber sido incluido en el canon peninsular –anhelo que, al imitar, lo movía a versificar–, invirtió la dirección que la *imitatio* había seguido hasta entonces, porque, como si se tratara del regreso de los galeones, Nueva España se había hecho con un poeta clásico con él, es decir el que entre los mílites de primera línea indica, allana, el camino a los que vendrán después de él, según la metáfora que en las *Noches áticas* Aulo Gelio ideó para indicar la cualidad que hace de un poeta el óptimo entre todos.

Si la “escritura”, según dijo Roland Barthes, “es un modo de pensar la Literatura”, en sus sonetos Terrazas dice lo que debe saberse de su mundo, de sí mismo. Aislados, éstos evidencian poco; en perspectiva, es decir en relación con los poemas de Marino, Lupercio de Argensola, Góngora, Lope, Herrera, Figueroa, el pseudo-Camões, Tomitano, Molza, Bembo, Petrarca, evidencian el comportamiento del sistema literario renacentista, cuyo principio, el de la imitación, siguió también el novohispano, para, por una parte, distinguirse como poeta entre sus convecinos, y, por otra, unirse a la tradición poética aurisecular, la del “ytálico modo”, que había llegado al Nuevo Mundo desde España, donde, según los testimonios conservados, Terrazas fue tenido por ilustre ingenio, como si fuera uno más, sobre su condición de novohispano, en esa ruta sin tiempo y sin espacio, la *tradio*. Cuando se trazan

mapas de la *imitatio* de un poema, como he intentado por ahora sólo en estos cinco sonetos terracinos, esa ruta, la del petrarquismo en Nuevas España, puede emprenderse todavía.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, “Sobre la «gran fortuna» de un soneto de Garcilaso”, *NRFH*, XXIV (1975), pp. 142-177.
- _____, “Sor Juana y los hombres”, *Estudios*, 1986, núm. 7, pp. 7-27.
- _____, *Los 1,001 años de la lengua española*, El Colegio de México-SEP, México, 1998.
- _____, (ed.), *Fiori di sonetti/Flores de sonetos*, El Colegio de México-Aldus, México, 2ª ed., 2009.
- _____, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, FCE, México, 1ª reimpr., 2012.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1985.
- ALESSANDRINI D’URBINO, M. Gio. Mario, *Il paragone della lingua toscana et castigliana*, Mattia Cancer, Napoli, 1560.
- ALONSO, Álvaro, *La poesía italianista*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2002.
- ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Rimas*, ed., pról. y notas de José Manuel Blecua, CSIC, Zaragoza, 1950, t. I.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Vida del Marqués de Santillana*, ed. de Augusto Cortina, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires-México, 1947.
- _____, *Historia crítica de la literatura española*, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1969, t. VI.
- AMOR Y VÁZQUEZ, J., “Terrazas y su *Nuevo mundo y conquista* en los albores de la mexicanidad”, *NRFH*, 16 (1962), pp. 396-415.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Discurso sobre la poesía castellana*, ed. de E. F. Tiscornia, pról. de José Romera, Madrid, Visor Libros, 1995 (Biblioteca Filológica Hispánica, 6).
- ARMISÉN, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La Edición de 1543*, Universidad, Zaragoza, 1982.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- BAUDOT, Georges, “Lupercio Leonardo de Argensola continuador de Francisco de Terrazas. Nuevos datos y documentos”, *NRFH*, 36 (1988), pp. 1083-1091.
- BLANCO, José Joaquín, *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, Cal y Arena, México, 1989.
- BOGNOLO, Anna, “El libro español en Venecia en el siglo XVI”, en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Bagatto Libri, Roma, 2012 (Officina Ispanica, I), pp. 243-258.
- BOSCÁN, Juan de, y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. y pról. de Carlos Clavería Laguarda, Fundación José Antonio de Castro-Turner, Madrid, 1995.
- BRUGNOLO, Furio, y Aviva Garribba, “Enrique Garcés traductor del *Canzoniere* (1591): aspectos lingüísticos, estilísticos y métricos”, en MARIPIA LAMBERTI (ed.), *Petrarca*

- y el *Petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso. (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, UNAM, México, 2004, pp. 289-306.
- BURCKHARDT, Jacobo, *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. de Jaime Ardal, pról. de Werner Kaegi, Porrúa, México, 2ª ed., 1999 (“Sepan cuantos...”, 441).
- BUSTOS TAULER, Álvaro, “Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003), pp. 5-19.
- CAILLET-BOIS, Julio, sobre: Francisco de Terrazas, *Poesía*, ed., pról. y notas de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1941, *RFH*, 5 (1943), pp. 75-79.
- CAMPOS, Jorge, “La protesta del petrarquista Francisco de Terrazas”, *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*, 1962, núm. 185, p. 11.
- CANAL, Jordi (ed.), *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traducidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567)*, Università degli Studi, Trento, 2009.
- CANCIONERO general recopilado por Hernando de Acuña del Castillo (Valencia, 1511)*, ed. facs. por acuerdo de la Real Academia Española, introd., bibliografía, índices y apéndices de Antonio Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1958.
- CAPRA, Daniela, “Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del siglo XVI”, en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Bagatto Libri, Roma, 2012 (Officina Ispanica, I), pp. 268-278.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Libros de la erudición poética*, ed. de Manuel Cardenal Iracheta, CSIC, Madrid, 1946.
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El cortesano*, pról. de Sergio Fernández, UNAM, México, 1997 (Nuestros Clásicos, 78).
- CASTILLEJO, Cristóbal de, *Obras*, II: *Obras de amores. Obras de conversación y pasatiempo*, ed. y notas de J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.
- _____, *Obras*, IV: *Obras morales y de devoción. Fragmentos de la Constanza. Carta dedicataria*, ed. y notas de J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1958.
- CASTRO LEAL, Antonio, “Unos verso desconocidos de Francisco de Terrazas y un falso privilegio”, *Revista de Literatura Mexicana*, 1940, núm. 2, pp. 348-362.
- CEBOLLERO, Pedro, *Retórica, discurso y agencia del criollo mexicano en Nuevo Mundo y Conquista de Francisco de Terrazas*, tesis doctoral, Boston University, 2006.
- CERRÓN PUGA, María Luisa, “Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nacional de Madrid (1532-1637)”, *Edad de Oro*, 12 (1993), pp. 41-60.
- _____, “Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de *Rime (libri I-IX)*”, *Critica del testo*, II (1999), pp. 249-290.
- _____, “Los libros del Duque: textos españoles en el Fondo Urbinate de la Alessandria”, en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Bagatto Libri, Roma, 2012 (Officina Ispanica, I), pp. 290-300.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *México en 1554. Túmulo imperial*, ed., pról. y notas de Edmundo O’Gorman, Porrúa, México, 2ª ed., 2000.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La Galatea*, en *El trato de Argel. La Galatea*, ed., introd. y notas de Florencio Sevilla, Castalia, Madrid, 2001.

- CESERANI, Remo, y Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, vol. III: *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, t. II: *La crisi dell'antico regime*, Loescher, Torino, 2006.
- CETINA, Gutierre de, *Obras*, introd. y notas de Joaquín Hazañas y la Rúa, presentación de Margarita Peña, Porrúa, México, 2ª reimpr. de la ed. sevillana de 1895, 1990.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel (ed.), “*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*”. *Voces poéticas virreinales*, Iberoamericana, Madrid, 2008.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du “Roland furieux”*, Université, Bordeaux, 1966.
- _____, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1968 (Biblioteca de Erudición y Crítica, X).
- CLAVERÍA, Carlos (ed.), *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, PPU, Barcelona, 2ª ed., 1993.
- COHEN, Gustave, *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*, trad. de Margarita Nelken, FCE, México-Buenos Aires, 1958.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea austral*, Tamesis, London, 1985.
- _____, “Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española”, *NRFH*, XL (1992), pp.143-168.
- _____, “Palimpsesto de don Íñigo: los «sonetos al itálico modo» desde sus subtextos”, en Concepción Company et al. (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media (Actas de las VI Jornadas Medievales)*, UNAM-El Colegio de México, México, 1999 (Publicaciones de *Medievalia*, 22), pp. 87-99.
- _____, “Petrarquismo en el Virreinato del Perú”, en Mariapia Lamberti (ed.), *Petrarca y el Petrarquismo y América. Actas del Congreso. (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, UNAM, México, pp. 275-270.
- CORVERA, Juan Bautista, *Obra literaria*, ed. y estudio de Sergio López Mena, UNAM, México, 1995.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, Turner, Madrid, 1979.
- CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari, 2ª ed. riveduta, 1922.
- CRUZ, Anne J, *Imitación y transformación: el Petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Benamins, Amsterdam, 1988.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas, I: Lírica personal*, ed. de Antonio Alatorre, CFE, México, 1ª reimpr., 2012.
- DELLE rime di diversi nobili hvomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Nuovamente ristampate. Libro secondo*, Gabriele Giolitto de' Ferrari, Vinegia, 1548.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, introd. y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, Porrúa, México, 3ª ed., 1964.
- DICCIONARIO de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1984.
- DIZIONARIO biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.
- DORANTES DE CARRANZA, Baltasar, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles*, ed. facsímil de la ed. paleográfica de José María de Ágreda y Sánchez, Jesús Medina, México, 2ª ed., 1970.
- DOVER, K. L., *Greek Homosexuality*, Cambridge, 1978.

- FARINELLI, Arturo, *Italia e Spagna*, vol. I: *Petrarca in Ispagna. Boccaccio in Ispagna. L'umanesimo italo-ispanico e la Biblioteca del Santillana*, Fratelli Bocca, Torino, 1929.
- FLORES de Baria poesía, *Re / coxida de varios poetas Españoles. Diuídese En cinco /Libros, como se declara en la tabla que inmediately va / aquí scripta. Recopilósse en la çiudad de México ANNO / Del nasçimento de NRO salvador / IHuchristo de 1577 / ANNOS*, ms.
- FLORES de baria poesía, ed. crítica de Margarita Peña, FCE, México, 2004.
- FOSCOLO, Ugo, *Sonetti*, en su libro *Le poesie*, intro., notas y comentarios de Marcello Turchi, Garzanti, Milano, 7ª ed., 1991.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2ª ed., 2010.
- FUCILLA, Joseph, *Relaciones hispano-italianas*, CSIC, Madrid, 1953.
- _____, *Estudios sobre el Petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960.
- GALLARDO, Bartolomé, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Edición facsímil*, Gredos, Madrid, 1968, t. I.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *En torno a Garcilaso y otros ensayos*, Guadarrama, Madrid, 1970.
- _____, (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios del Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 2ª ed. revisada y adicionada, 1972.
- _____, *Garcilaso: documentos completos*, Planeta, Barcelona, 1976.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600 con biografías de autores y otras ilustraciones, precedido de una notica acerca de la introducción de la imprenta en México*, nueva ed. de Agustín Millares Carlo, FCE, México, 1954.
- _____, *Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1962 (Bibliotheca Tenanitla. Libros Españoles e Hispanoamericanos, I).
- GARZA CUARÓN, Beatriz, y Georbes Baudot (eds.), *Historia de la Literatura Mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, vol. 1, *Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, Siglo XXI-UNAM, México, 1996.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Gredos, Madrid, 1994.
- GÓNGORA, Luis de, *Píramo y Tisbe*, con los comentarios Salazar Mardones y Pellicer, extractados y presentados por A. Rameau, Ediciones Hispano-Americanas, París, 1961.
- _____, *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas (Libro Segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y Canciones diuinas, México, Diego Lopez Davalos, 1610)*, ed. crítica, intro., notas y apéndices de Margit Frenk, El Colegio de México, México, 1989 (Biblioteca Novohispana, I).
- _____, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. y estudio de Othón Arróniz Báez, con la colaboración de Sergio López Mena, UNAM, México, 1998.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, *Los precursores de la independencia mexicana en el siglo XVI*, Librería de la vda. de C. Bouret, París, 1906.

- GROSSI, Verónica, “Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas”, *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 16 (2010), pp. 95-118.
- GÜELL, Mónica, *La rima en Garcilaso y Góngora*, Diputación de Córdoba, 2008 (Colección de Estudios Gongorinos, 10).
- HELGERSON, Richard, *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and New Poetry of Sixteenth-Century Europe*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2007.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “Nuevas poesías atribuidas a Terrazas”, *RFE*, 5 (1918), pp. 49-56.
- _____, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1936.
- _____, *Historia de la Cultura en la América Hispánica*, FCE, México, 1947 (Tierra firme, 28).
- _____, *Obra crítica*, ed., bibl. e índice onomástico de Emma Susana Speratti Piñeiro, pról. de Jorge Luis Borges, FCE, México, 2ª reimpr., 2001.
- HERRERA, Arnulfo, “Los modelos de un poeta novohispano. Francisco de Terrazas y el petrarquismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 59 (1988), pp. 223-237.
- HURTADO, Juan, *Historia de la literatura española*, Saeta, Madrid, 4ª ed. corregida y aumentada, 1940.
- ICAZA, Francisco A. de, “Orígenes del teatro en México”, *Boletín de la Real Academia Española*, 2 (1915), pp. 57 ss.
- _____, *Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de Nueva España sacado de los textos originales*, ed. facsímil de 1923, Edmundo Aviña Levy, México, 1969, vol. I.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, “Sobre el soneto de Terrazas «¡Ay, basas de marfil, vivo edificio!»”, en *La cultura literaria en la América virreinal*, ed. de José Pascual Buxó, UNAM, México, 1996, pp. 161-178.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Historia de la literatura mexicana*, Ediciones Botas, México, 3ª ed., 1942.
- KENISTON, Hayward, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*, Hispanic Society of America, New York, 1922.
- LEFÈVRE, Matteo, *Una poesia per l'impero: lingua, editoria e tipologie del Petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Vecchiarelli, Roma, 2006.
- LAMBERTI, Mariapia, “La literatura medieval italiana”, en Aurelio González y Teresa Miaja (ed.), *Introducción a la cultura medieval*, UNAM, México, 2005.
- _____, “La correspondencia poética Antonio Veneziano-Cervantes. Textos y contextos”, en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Bagatto Libri, 2012 (Officina Ispanica, I), pp. 203-211.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, pról. de Ramón Menéndez Pidal, Escellicer, Madrid, 4ª ed. corregida y aumentada, 1954.
- _____, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Ínsula, Madrid, 1957.
- _____, “Los endecasílabos de Imperial”, en *Miscelánea filológica dedicada a Monseñor A. Griera*, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, Barcelona, 1960, t. 2, pp. 25-47.

- _____, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Alianza, Madrid, 1985.
- LASARTE, Pedro, “Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma y José de Arrázola: algunos poemas novohispanos inéditos”, *NRFH*, 45 (1997), pp. 45-66.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, Alianza, Madrid, 2003.
- LIDA, Rosa María, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, México, 2ª ed. adicionada por Yakov Malkiel, 1984.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973, t. III.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona, Publicaciones Universitarias, 1987.
- _____, “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48 (1992), pp. 5-71.
- MAURER, Christopher, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Istmo, Madrid, 1988.
- MELE, Eugenio, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia (1er. article)”, *Bulletin Hispanique*, XXV (1923), pp. 108-148.
- _____, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia (2e. article)”, *Bulletin Hispanique*, XXV (1923), pp. 361-370.
- _____, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en (3e. et dernier article)”, *Bulletin Hispanique*, XXVI (1929), pp. 35-51.
- _____, “In margine alle poesie di Garcilaso”, *Bulletin Hispanique*, XXXII (1930), pp. 218-245.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía hispano-americana*, Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. I.
- _____, *Orígenes de la novela*, v. III: *Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, CSIC-Aldus, Santander, 1943.
- _____, “Un estudio de Francisco Flamini sobre Juan Boscán”, en sus *Obras completas*, II: *Estudios de crítica histórica y literaria*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, pp. 155-159.
- _____, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. X: *Juan Boscán. Estudio crítico*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1952.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Observaciones sobre las poesías de Francisco de Figueroa, con varias composiciones inéditas. Conclusión”, *Boletín de la Real Academia Española*, 2 (1915), pp. 458-496.
- _____, *Idea imperial de Carlos V. La Condesa traidora. El Romanz del Infant García. Adefonsus Imperator Toletanus*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires-México, 1941.
- _____, “Notas bibliográficas sobre la corte de Alfonso V en Nápoles, unos versos españoles a Lucrecia Borgia y la *Cuestión de Amor*”; “Estudios italianos sobre la historia de la lírica española en el Siglo de Oro”, en sus *Obras completas*, II: *Estudios de crítica histórica y literaria*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, pp. 119-143, 145-148.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ed.), *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, UNAM, México, 2ª ed., 1964.
- MEREGALLI, Franco, “Las relaciones literarias entre España e Italia”, en Frank Pierce y Cyril A. Jones (coors.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*

- (*Celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*), The Dolphin Book, Oxford, 1964, pp. 127-140.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, “297 sonnets”, *Revue Hispanique*, 18 (1908), pp. 488 ss.
- _____, “Investigações sobre Sonetos e Sonetistas Portugueses e Castelhanos”, *Revue Hispanique*, 22 (1910), pp. 509-614.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA, “El Canzoniere como libro en la poesía española”, en Mariapia Lamberti (ed.), *Petrarca y el Petrarquismo y América. Actas del Congreso. (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, UNAM, México, pp. 239-255.
- MORREALE, Margherita, *Catiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español. Estudio léxico semántico*, Aguirre Torre, Madrid, 1959.
- _____, “Appunti per uno studio delle traduzioni spagnole dell’*Orlando furioso* nel Cinquecento”, en *Le prime traduzioni dell’Ariosto. Atti del V Convegno sui problemi della traduzione letteraria* (Monselice, 27 giugno 1976), Antenore, Padova, 1977, pp. 33-72.
- NAVARRETE, Ignacio Enrique, *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*, trad. de Antonio Cortijo Ocaña, Gredos, Madrid, 1997.
- NERI, Stefano, “*Olivieri di Castiglia* (Venecia, 1552): un acercamiento”, conferencia pronunciada en las *Jornadas de Literatura Caballeresca 2014*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 25 de febrero de 2014.
- O’GORMAN, Edmundo, “Dos documentos de nuestra historia literaria (Siglo XVI)”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, 11 (1940), pp. 593-616.
- OLIVIERI di Castilia et Artus di d[']Algarve. Tradotto di Spagnolo in lingua Toscana per Francesco Portonari*, Francesco Portonari da Trino, Vinegia, 1552.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, FCE, México, 13ª reimpr., 2010.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. de Ugo Dotti, introd. de Ugo Foscolo, notas de Giacomo Leopardi, Feltrinelli, Milano, 4ª ed., 1999.
- _____, *Canzoniere*, ed. comentada de Marco Santagata, Mondadori, Milano, 7ª reimpr., 2012.
- PIMENTEL, Francisco, *Literatura Mexicana. Revista Nacional de Letras y Ciencias*, México, t. 2, 1889-1890.
- PLATÓN, *Apología de Sócrates. Banquete. Fedro*, trad. de M. Martínez Hernández, Planeta DeAgostini, Barcelona, 1995.
- PONCE, Carolina, “La carta de Petrarca a Cicerón”, en Mariapia Lamberti (ed.), *Petrarca y el Petrarquismo y América. Actas del Congreso. (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, UNAM, México, pp. 155-160.
- PONTÓN, Gonzalo, “Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1696)”, en José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la Literatura Española*, t. 8: *Las ideas literarias (1214-2010)*, Crítica, Madrid, 2011, pp. 145-294.
- PÖTTTERS, Wilhelm, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Longo Editore, Ravenna, 1988.
- POZUELO CALERO, Bartolomé, *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad de espíritu y lírica amorosa*, Universidad de Cádiz, Sevilla, 1993.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, pról. de Carlos Monsiváis, Tajamar, Santiago de Chile, 2004.
- REYES, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, FCE, México, 5ª ed., 2007.

- RICO, Francisco, “*Rime sparse, Rerum vulgarium fragmenta*. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*”, *Medioevo Romanzo*, III (1976), pp. 101-138.
- _____, “El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Media, 1983, pp. 525-551.
- RIME di Monsignor P. Bembo*, Venetia, s. i., 1547.
- RIVERS, Elías L., *Boscán y Garcilaso: su amistad y el Renacimiento en España*, Sibilina-Fundación BBVA, Sevilla, 2010.
- ROSALES, Luis, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966.
- ROSALDO, Renato, “«Flores de Baria Poesía». Estudio preliminar de un Cancionero inédito mexicano de 1577”, *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, 15 (1951), pp. 373-395.
- _____, “«Flores de Baria Poesía». Estudio preliminar de un Cancionero inédito mexicano de 1577. II.- Contenido del manuscrito”, *Ábside. Revista de cultura mexicana*, 15 (1951), pp. 523-551.
- ROSSI, Giuseppe Carlo, “Gentes y pasajes de la España de 1760 en las cartas de Giuseppe Baretti”, en Frank Pierce y Cyril A. Jones (coors.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas (Celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962)*, The Dolphin Book, Oxford, 1964, pp. 437-442.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, “Ausiàs March, *Sobredolor m’a tolt l’imaginar (Cant de Amor, XXVII: Boscán, Diego Hurtado de Mendoza y Acuña*”, en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Bagatto Libri, 2012 (Officina Ispanica, I), pp. 113-123.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, “Producción impresa hispánica en el Reino de Nápoles (1503-1707)”, en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Bagatto Libri, Roma, 2012 (Officina Ispanica, I), pp. 338-346.
- SANTAGATA, Marco, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- SANTILLANA, Marqués de, *Comedieta de Ponça. Sonetos “al itálico modo”*, ed. de Maxim P. A. M. Kerkhof, Cátedra, Madrid, 1986.
- _____, *Comedieta de Ponça*, ed. crítica Maxim P. A. Kerkhof, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
- _____, *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, ed., pról. y notas de Regula Rohland de Langbehn, estudio preliminar de Vicente Beltrán, Crítica, Barcelona, 1997.
- _____, *Obras Completas. Poesía. Prosa*, ed. y pról. de Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. Kerkhof, Fundación José Antonio de Castro-Turner, Madrid, 2002.
- SCHIFF, Mario, *La Bibliothèque du marquis de Santillane: étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de don Iñigo López de Mendoza, 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del real de Manzanares, humaniste et auteur espagnol célèbre*, París, Émile Bouillon, 1905.
- SEGOVIA, Tomás, *Miradas al lenguaje*, pról. de José Luis Pardo, El Colegio de México, México, 2007 (Serie Trabajos Reunidos, 2).

- SERONDE, Joseph, "A study of the relations of some leading french poets of the XIVth and XVth centuries to the Marqués de Santillana", *The Romanic Review*, IV (1915), pp. 60-86.
- SPAGNOLETTI, Giacinto, *Il Petrarchismo*, Garzanti, Milano, 1959.
- STAMPA, Gaspara, *Rime*, intro. de Maria Bellonci, notas de Rodolfo Ceriello, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2ª ed., 2002.
- SUPLEMENTO al Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), que contiene todas las poesías que no figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557*, introd. de Antonio Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1959.
- TASSO, Torquato, *Poesie*, t. I: *Aminta e Rime*, Ricciardi-Einaudi, Torino, 1976.
- TENORIO, Martha Lilia, (ed.), *Poesía novohispana. Antología*, presentación de Antonio Alatorre, Colmex-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2010.
- _____, *El Gongorismo en Nueva España. Ensayo de Restitución*, El Colegio de México, México, 2013.
- TERRAZAS, Francisco de, *Poesía*, ed., pról. y notas de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1941.
- TORIBIO MEDINA, José, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*, Santiago de Chile, 1905, t. I.
- TORO, Alfonso, *Los judíos de la Nueva España*, Archivo General de la Nación, México, 1932.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. crítica de Cristina Barbaloni, D'Anna, Firenze, 1967.
- _____, *Diálogo de la lengua*, ed., introd. y notas de Lope Blanch, Castalia, Madrid, 3ª ed., 1984.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed., intro. y notas de Elías L. Rivers, Biblioteca Clásica Castalia, Madrid, 2001.
- VEGA, Lope de, *Rimas*, Ed. crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad, Castilla-La Mancha, t. I, 1993.
- VENIER, Martha Elena, "Qual più diversa e nova cosa...", *Boletín Editorial. El Colegio de México*, 2004, núm. 110, pp. 5-8.
- _____, "«Estando cual estoy...». Garcilaso, Elegía primera", en Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio 2005)*, AISO, Madrid, 2006, pp. 623-626.
- VILLENA, Enrique de, *Obras completas*, t. I: *Los doce trabajos de Hércules. Tratado de la lepra. Arte cisoria. Tratado de consolación. Exposición del salmo "Quoniam videbo". Tratado de fascinación o de aojamiento. Epístola a Suero de Quiñones. Arte de trovar. Exposición del soneto de Petrarca. Cartas. Tratado de astrología*, ed. de Pedro Cátedra, Fundación José Antonio de Castro-Turner, Madrid, 1994.
- _____, *Obras completas*, t. III: *Traducción de la «Eneida», libros IV-XII. Traducción del Dante. Índices*, ed. de Pedro Cátedra, Fundación José Antonio de Castro-Turner, Madrid, 2000.
- VOSSLER, Karl, *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Cruz y Raya, Madrid, 1934.

INDEX

INTRODUCCIÓN p. 5

PROLEGÓMENOS AL PETRARQUISMO p. 13

Fundación y primera etapa del petrarquismo p. 17

Segunda etapa del petrarquismo p. 20

Flores de baria poesía entre las antologías petrarquistas p. 22

CAPÍTULO I

El “Ytálico modo” a la luz de sus documentos

Las relaciones entre Italia y España en el Renacimiento p. 27

Boscán y la “manera italiana” p. 55

Garcilaso, paradigma de la escuela nueva p. 60

Castillejo contra los “petrarquistas” p. 67

El triunfo de la manera nueva p. 74

El caso (¿olvidado?) del marqués de Santillana p. 79

CAPÍTULO II

Francisco de Terrazas

El estadio de la lírica novohispana en el Quinientos p. 88

Para una biografía de Terrazas p. 99

CAPÍTULO III

Imitación y tradición en los cinco sonetos terracinos al “ytálico modo” en

Flores de baria poesía

Las fuentes de la obra terracina p. 123

Soneto primero: “Dejad las hebras de oro ensortijado...” p. 124

Soneto segundo: “Soñé que de una peña me arrojaban...” p. 152

Soneto tercero: “Ay, vasas de marfil, vivo edificio...” p. 160

Sonetos cuarto y quinto: “El que es de algún peligro escarmentado...” y
“Royendo están dos cabras de un nudoso...” p. 169

CONCLUSIONES

p. 174

BIBLIOGRAFÍA

p. 181