

CLÁSICOS HISPÁNICOS

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

IBERAE FIDICEN LYRAE

Anotaciones de poética peninsular



IBEROAMERICANA — VERVUERT

Soledad Pérez-Abadín Barro

Iberae fidicen lyrae

Anotaciones de poética peninsular

CLÁSICOS HISPÁNICOS

Nueva época, nº. 30

Directores:

Abraham Madroñal (Université de Genève / CSIC, Madrid)

Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

Consejo científico:

Fausta Antonucci (Università di Roma Tre)

Anne Cayuela (Université de Grenoble)

Santiago Fernández Mosquera (Universidad de Santiago de Compostela)

Teresa Ferrer (Universidad de Valencia)

Robert Folger (Universität Heidelberg)

Jaume Garau (Universitat de les Illes Balears)

Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva)

Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari)

Victoria Pineda (Universidad de Extremadura)

Yolanda Rodríguez Pérez (Universiteit van Amsterdam)

Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba)

Alexander Samson (University College London)

Germán Vega García-Luengo (Universidad de Valladolid)

María José Vega Ramos (Universitat Autònoma de Barcelona)

Soledad Pérez-Abadín Barro

Iberae fidicen lyrae

Anotaciones de poética peninsular



Iberoamericana – Vervuert

Madrid – Frankfurt
2022

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID 2020-118819GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (Gobierno de España) y del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo.



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2022
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2022
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-309-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-353-8 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-354-5 (e-book)

Depósito Legal: M-14718-2022

Imagen de la cubierta: Nicolas Poussin, *El Parnaso*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiros

A Pilar Barro Gómez, mi madre

ÍNDICE

Introducción

I. *IMITATIO* Y *QUESTIONE DELLA LINGUA* EN LA POÉTICA LUSO-HISPANA

1. Una cuestión de idioma
2. La nueva poesía
 - 2.1. *De Italia a la península ibérica: Sá de Miranda y Garcilaso*
 - 2.2. *El humanismo poético peninsular: António Ferreira y Luis de León*

II. VERSIONES POÉTICAS Y TRANSMISIÓN PENINSULAR

QUE AQUEL SERÁ MI CIELO DESEADO: VARIACIONES SOBRE EL POEMA APOTEÓSICO

1. De los modelos italianos a las versiones peninsulares
2. Rasgos de género
 - 2.1. *Vocativo*
 - 2.2. *Visión apoteósica*
 - 2.3. *Deprecaciones*
 - 2.4. *Argumentación*
3. Cotejo: un repertorio de variaciones
4. Final: hacia la formación de un ciclo

Textos

ITINERARIO IBÉRICO DE LA *FÁBULA DE NARCISO*

1. Mesa y Ovidio

2. Los intermediarios: de Alamanni y Anguillara a los imitadores castellanos
 - 2.1. *El exordio*
 - 2.2. *La fábula mitológica*
 - Llegada al valle ameno
 - Enamoramiento
 - Visus* y porfía
 - El retrato
 - Imago formae* y amor recíproco
 - Tactus* y *basia* frustrados
 - Diálogo y revelación
 - Muerte
 - Duelo y metamorfosis
 3. Final: variaciones peninsulares sobre un tema ovidiano
- Texto

III. LA ODA PROGRAMÁTICA PENINSULAR

CARMINA NON PRIUS AUDITA: LA LIRA LUSITANA DE ANTÓNIO FERREIRA

1. Novedad
 2. Canto portugués
 3. Lírica y épica
 4. El canto a la lira
 5. El poeta *vates*
 6. Fama e inmortalidad
- Texto

VIRTUS NEGATA TEMPTAT ITER VIA: LA *ESCONDIDA SENDA* AL POEMARIO DE LUIS DE LEÓN

1. El prólogo en prosa
2. Una oda programática
3. La oda I en la crítica: lecturas simbólicas
4. Una propuesta horaciana: poesía y *locus amoenus* en los *Carmina*

- 5. Poesía y paisaje: simbolismo metapoético
 - 6. Poesía y vates: imagen de autor
 - 6.1. De la “escondida senda” al “nuevo estilo”*
 - 6.2. La vanidad de la fama*
 - 6.3. Una poesía de origen divino*
 - 7. Poesía y música: analogía acústica
- Texto

Bibliografía

Índice onomástico, realizado por Julia Lleó Pérez-Abadín

INTRODUCCIÓN

*Monstror digito praetereuntium
Romanae fidicen lyrae
Horacio, Carmina IV 3*

El libro al que dan comienzo estas páginas aborda sectores de la producción poética emergente del marco peninsular ibérico, delimitado por fronteras geopolíticas que no impiden los contactos culturales. Las poesías española y portuguesa del siglo xvi derivan de la tradición grecolatina, conocida de primera mano, pero también a través de las adaptaciones de los autores italianos y neolatinos, que trasladaron a su presente renacentista los modelos de la Antigüedad. Ese tronco común llega de manera directa a cada uno de los países de la península ibérica, que darán su particular versión del clasicismo renacentista. La probada hegemonía de la cultura española no implica que se descarten vías de acercamiento a las relaciones interliterarias de los países vecinos desprovistas de prejuicios jerárquicos. La evidencia de una poligénesis en determinados aspectos comunes, que se desarrollan de forma paralela, o de intercambios e influencias que siguen un sentido inverso al habitualmente aceptado¹, define un panorama de complejas relaciones biunívocas, de magisterios compartidos entre una y otra nacionalidad, que pudieron ejercer incluso poetas actualmente excluidos del canon².

Esta perspectiva peninsular cuenta con sólidos precedentes en la crítica portuguesa, que además de

combinar ambas producciones literarias ha atendido a las aportaciones del hispanismo³. Vítor Aguiar e Silva, Isabel Almeida, Hélio Alves, Juan Carrasco, Xosé Manuel Dasilva, Rita Marnoto, Maria do Céu Fraga, José Miguel Martínez Torrejón, Aude Plagnard, constituyen solo una muestra de una amplia lista de expertos en esa zona de intersección, literaria y bibliográfica, a quienes se suman José Jiménez Ruiz y Valentín Núñez Rivera, entre otros hispanistas interesados por la literatura y la crítica portuguesas.

La actual propuesta continúa la línea investigadora iniciada con un artículo que atendía a la poesía hispano-lusa como una de las tareas pendientes en el ámbito del Siglo de Oro, ofreciendo una visión de conjunto (2011), recientemente completada en la introducción al volumen colectivo *Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas* (*Criticón*, 134), cuya coordinación compartí con Martha Blanco González (2018). La mayor parte de los trabajos que he dedicado a este campo han adoptado un enfoque genérico: la égloga *Que grande variedade vão fazendo* (2015) y la oda *A quem darão de Pindo as moradoras* de Camões (2012a, 2016a), situadas en un contexto peninsular; los principales *topoi* morales de la oda, conjugando ambos repertorios (2017a); la oda de Ferreira “Eis nos torna a nascer”, analizada a la luz del modelo estacional seguido por otros horacianistas españoles y portugueses (2018a); determinadas odas, también de Ferreira, en donde los conceptos de virtud y muerte sugieren sendos estudios comparativos, con las de León (2018b) y Medrano (2022), respectivamente. En los trabajos sobre sonetos concretos, el problema genérico se entrecruza con el de las atribuciones autoriales y la transmisión en cancioneros bilingües hispano-portugueses. Con dicho criterio se estudian “A la margen del Tajo, en claro día” (2016b), “Mucho a la Majestad sagrada agrada” (2021a, 2021b), en artículos a los que se suma el dedicado

a la influencia que Quevedo recibe de Camões, valorada a partir de los sonetos de autoría incuestionable (2017b). Transmisión y autoría se discuten asimismo en ensayos sobre otras formas, como unas redondillas anónimas, en algún testimonio atribuidas a Camões o a Hurtado de Mendoza (2019), y dos epitafios al príncipe Carlos (en prensa)⁴.

El presente estudio sitúa su punto de mira en esa encrucijada hispano-lusa, combinando las consideraciones históricas con cuestiones literarias y críticas, para proseguir en la indagación acerca de las semejanzas y conexiones, casuales o inducidas, que resquebrajan la línea divisoria entre las dos culturas. Durante el siglo XVI, España y Portugal mantienen su vecindad en continua confluencia, incluso antes de que en 1580 se declare la unión dinástica.

Tras el bosquejo del común marco literario y cultural, trazado en el primer capítulo, *“Imitatio y questione della lingua en la poética luso-hispana”*, siguen dos secciones, cada una integrada por otros tantos capítulos. La primera, titulada *Versiones poéticas y transmisión peninsular*, ilustra ese diálogo hispano-portugués en un elenco poético de sonetos dirigidos a la amada muerta y algunas versiones de la fábula de Narciso, para demostrar que la lectura intertextual de estos textos se modifica en una consideración conjunta de las aportaciones peninsulares. Con el encabezamiento de *La oda programática peninsular*, la segunda parte ofrece un estudio contrastado de las declaraciones poetológicas que, en la estela horaciana, desgranar en sus odas António Ferreira y fray Luis de León. Conjugados, los capítulos reunidos en el libro perfilan un panorama poético cohesionado por los mismos patrones compositivos y modelos, sin menoscabo del singular sesgo que cada autor, en su idioma, imprime a este legado compartido.

Quiero expresar mi agradecimiento a la editorial Iberoamericana Vervuert, por haber incorporado mi propuesta a su colección de “Clásicos Hispánicos”. Agradezco también las lecturas y sugerencias de Isabel Almeida, David González Ramírez, Antonio Ramajo Caño y Alfonso Rey. Como siempre, estoy en deuda con Luis Lorenzo Rivas, por su indispensable colaboración. Gracias, asimismo, a Julia Lleó Pérez-Abadín, autora del índice onomástico. Mi especial reconocimiento a la profesionalidad de Anne Wigger.

El presente libro se inscribe en el proyecto I+D+i “La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: géneros, textos y recepción intrapeninsular” (PID 2020-118819GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI), Ministerio de Ciencia e Innovación (MCIN), del Gobierno de España. Dicho proyecto forma parte del grupo de investigación *Quevedo* (GI 1373), de la Universidad de Santiago de Compostela, coordinado por Alfonso Rey. Expreso mi agradecimiento a ambas entidades por la ayuda económica concedida para esta publicación.

¹ Alves (2014a) argumenta de manera incontestable la influencia de Corte-Real en Góngora. Por una parte, advierte la deuda del romance “Amarrado al duro banco” con pasajes concretos de la *Felicissima victoria* (1578). Por otra, dicho poema épico, unido a otro posterior y publicado póstumamente, el *Sepúlveda* (1594), suministra múltiples procedimientos expresivos, en los niveles fónico, semántico y temático, para la descripción de la cueva de Polifemo de la octava V del *Polifemo*. En consecuencia, al forjar su expresión de los *loca dira* y de la oscuridad, Corte-Real se erige en predecesor directo de Góngora, que muestra con él estrechas afinidades inexplicables a la luz de los modelos comunes, Virgilio o Estacio, fundamentalmente.

² Cristóbal (2013) delimita el concepto de “tradición clásica” como disciplina que se ocupa de la transmisión y la recepción de la cultura clásica, a través de fuentes directas o mediatizada, y lo diferencia de la poligénesis, que explica mediante la literatura comparada coincidencias fortuitas que surgen de tradiciones independientes.

³ Entre los volúmenes colectivos, cabe mencionar *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane* (2002), dirigido por F. Bethencourt y prologado por J. M. Martínez Torrejón.

⁴ Estos son los títulos correspondientes: “Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos xvi y xvii” (2011), “Textos y autores luso-castellanos de los siglos xvi y xvii”, con Martha Blanco González (2018), “*Que grande variedade vão fazendo*. La égloga I de Camões en el canon bucólico peninsular” (2015), “Modelos, voces y discurso celebrativo en una *ode* de Camões” (2012a), “*A quem darão de Pindo as moradoras*: un contributo para a configuração da ode encomiástica” (2016a), “La oda hispano-portuguesa del siglo xvi: *topoi* morales” (2017a), “La oda estacional hispano-portuguesa: secuelas horacianas y conexiones vernáculas en *Eis nos torna a nascer*” (2018a), “*Fortitudo et sapientiae*: variaciones de un tópico en la oda peninsular (António Ferreira y Luis de León)” (2018b), “Poéticas de la muerte: la oda fúnebre en Ferreira y Medrano” (2022), “*A la margen del Tajo, en claro día*: procesos de reescritura en un soneto de Camões” (2016b), “Quevedo en el repertorio luso-castellano: los sonetos” (2017b), “Una atribución compartida: Camões y Hurtado de Mendoza” (2019), “*Mucho a la Majestad sagrada agrada*: un soneto en eco en los cancioneros hispano-portugueses” (2021a), “Historia y poética en un soneto hispano-portugués” (2021b), “Dos epitafios al príncipe Carlos: texto y estudio” (en prensa).

I.

IMITATIO Y QUESTIONE DELLA LINGUA
EN LA POÉTICA LUSO-HISPANA

1. UNA CUESTIÓN DE IDIOMA

El Renacimiento poético que, irradiado desde Italia, llega a la península ibérica, adquiere en este espacio intercultural un sello propio marcado por una vecindad geopolítica con repercusiones literarias. Aunque intensificados durante el Interregno Filipino (1580-1640), los contactos preexisten a este período de unión dinástica y afectan al proceso renovador que los metros italianos introducen en las poesías española y portuguesa.

Con sus *Rime Sparse* Petrarca generó una concepción de la lírica que el movimiento que la adopta, el petrarquismo, dilatará en una continua reelaboración de la que participan también los poetas españoles y portugueses. Al mismo tiempo que dechado poético, Petrarca es erigido por Bembo en modelo idiomático para la poesía y con Boccaccio, su correlato para la prosa, se convertirá en un referente unificador de la fragmentación lingüística de Italia. Al *Canzoniere*, paradigma de la imitación ecléctica y a su vez propulsor de recreaciones que aspiran a emularlo¹, se une el tratado epistolar *De inventione e ingenio*, que expone la doctrina de esa práctica siguiendo a Cicerón y a Séneca². Como fundador del humanismo europeo, su labor de *poeta rhetor et philologus*, que demuestra al elevar la lengua vulgar a la dignidad literaria, se plasma asimismo en su intento de restablecer el latín y la clasicidad³.

De este modo, la *imitatio* y la *questione della lingua* convergen en su obra y en la de sus seguidores⁴. En el ámbito poético hispano-portugués, dicho binomio se complica por efecto del sustrato bilingüe peninsular, condicionante de que el vehículo idiomático lleve aparejada una selección de modelos patrios y ajenos, no siempre conciliados. Por una parte, el estilo y los metros italianizantes entran en conflicto con las estrofas compuestas en *medida velha*, el autóctono octosílabo.

Prosigue además la defensa del romance, equiparado al latín para legitimar su uso poético. Y a todo ello se superpone la dualidad de culturas e idiomas, que conviven en un mismo poeta o en una misma obra, individual o colectiva, o bien inspiran escritos apologéticos que reivindicaban la lengua propia frente a la foránea con un criterio discriminador asimismo de los autores imitados.

En su paradigmática defensa del romance expuesta en *De los nombres de Cristo, Dedicatoria* del libro III, fray Luis de León justifica su uso de la lengua vulgar como vehículo de habla y de escritura, parangonable al latín en gravedad cuando se somete a una intensa elaboración:

Porque piensan que hablar romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conocen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, ansí en lo que se dice como en la manera como se dice, y negocio que, de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa, y las mide, y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura (2008: 333).

Conforme a una de sus lecturas, el exhorto a Grial de la oda XI, “Escribe lo que Febo / te dicta favorable, que lo antiguo / iguala y pasa el nuevo / estilo” (vv. 31-34), proclama la superioridad del latín, en contradicción con la citada apología del castellano⁵. Sin embargo, en el polisémico fragmento la cuestión de la lengua queda relegada por la adscripción a una determinada corriente poética⁶. Juan de Grial, prototipo de humanista, con sus versos restablece los paradigmas clásicos al recurrir al latín en la imitación de sus modelos, ejercicio integral que implica los diversos niveles poéticos, desde los géneros hasta los temas, la técnica y el estilo. Fray Luis, que tradujo los poetas grecolatinos y vertió sus poemas originales en el molde de la oda horaciana, declara su preferencia por las adaptaciones renacentistas de la poesía de la Antigüedad, frente a las formas de origen vernáculo, tales como el soneto o la canción italiana y otras que no cuentan con un

precedente clásico. Al mismo tiempo, estos versos enuncian el axioma de la *imitatio* creativa y el designio emulador logrado por el *ingenium* y la inspiración divina.

En Portugal, la dignificación del idioma vernáculo conlleva no tanto el rechazo del uso humanista de la escritura latina⁷ como la resistencia al “bilingüismo luso-castellano”, fenómeno asimétrico que afecta al ámbito cultural portugués en la labor creativa y en las traducciones⁸. La actitud remisa de los lectores españoles hacia las obras portuguesas no compensa esta situación diglósica, como tampoco el escaso número de españoles que escriben sus obras en portugués, casi siempre ligados a órdenes religiosas⁹. Con independencia de la valoración del idioma, la literatura y los escritores del país vecino son reconocidos e imitados. En poesía, la superior recepción de Luís de Camões exige ser matizada a la luz de las listas y catálogos en los que coexiste con Sá de Miranda, Diogo Bernardes, Rodrigues Lobo, António Ferreira o Jerónimo Corte-Real, con el mismo grado de estimación¹⁰. La proximidad y el intercambio determinan, por lo tanto, influencias biunívocas que, del lado portugués, no se limiten al autor de *Os Lusíadas* y extiendan la lista a otros nombres¹¹, sin obviar a aquellos que, como António Ferreira, dejaron toda su obra en portugués y recriminaron a sus compatriotas el empleo del castellano¹².

Dicha corriente se remonta a las declaraciones de los gramáticos que desde la primera mitad del siglo xvi emprenden la tarea de dignificar la lengua como vehículo literario, cultural y pedagógico. En la *Gramática [...] seguida de diálogo em louvor da nova linguagem* (1539) de João de Barros y en la *Gramática de Língua Portuguesa* (1536) de Fernão de Oliveira se arguye su utilidad en la educación de los pueblos conquistados. Otros elogian su excelencia, superior al castellano, a juicio de Duarte de Resende, para quien incluso sobrepuja cualquier otra lengua de Europa, o

Magalhães Gândavo, en cuyo *Diálogo en defesa da língua portuguesa* (1574) el interlocutor portugués aduce el estilo de sus principales vates¹³. Faria e Sousa continuaría esta línea apologética en numerosos escritos en los que la defensa del idioma va ligada a una poética patriótica que concede al portugués la prioridad sobre el castellano y el italiano en el cultivo de los metros endecasílabo y octosílabo, directamente remontables a los clásicos. Formula sus declaraciones nacionalistas en el capítulo “De la lengua portuguesa”, de *Europa Portuguesa*, y en los *Discursos* correspondientes a los diversos géneros tratados en la *Fuente de Aganipe* y en las *Rimas Várias*, tanto en los volúmenes que llegaron a publicarse como en las versiones inéditas¹⁴.

António Ferreira eligió el portugués como único medio de expresión, sin condescendencias al castellano, tal como recordó en sus versos Diogo Bernardes: “dando à Patria tantos versos raros, / Um só nunca lhe deu em língua alheia”. En los preliminares de los *Poemas Lusitanos*, Miguel Leite Ferreira reafirma el cometido dignificador que alentó a su padre, cuya obra pretendió “manifestar como a língua portuguesa, assi em copia de palavras como em gravidade de estilo, a nenhũa é inferior”¹⁵. Lo confirman las proclamas desgranadas en sus versos. La carta II 10 a D. Simão da Silveira, único testimonio de sus ideas acerca de la técnica poética y la rima en la poesía vernácula (Earle, 2000: 611), aconseja entonar las gestas nacionales en “a portuguesa Musa, filha, herdeira / da grega, e da latina, que assi espanta” (vv. 131-132), frente a quienes plasman esa materia en “outra língua” (v. 129). Del mismo modo, en la oda I 1, después de desviar el reproche hacia el propio idioma portugués, mediante la siguiente exhortación: “Renova mil memórias, / língua aos teus esquecida, / ou por falta d’amor ou falta d’arte” (vv. 19-21), encomienda a los ingenios elegidos esa materia épica en la lengua nacional.

Pretextando *humilitas*, manifiesta su preferencia por un canto lírico en portugués, con el que aspira a ser señalado como “da língua amigo” (v. 30).

Sin duda su más contundente alegato se formula en la carta I 3 a Pêro de Andrade Caminha, a quien reconviene por haber enriquecido con sus dulces versos el castellano y no el portugués: “Cuida melhor que quanto mais honraste, / e em mais tiveste essa língua estrangeira, / tanto a esta tua ingrato te mostraste” (vv. 109-111). Después de culpar a los propios escritores por su negligencia, les dirige la famosa optación en donde, mediante la prosopopeya, el idioma cobra vida propia:

Floreça, fale, cante, ouça-se, e viva
a portuguesa língua, e já, onde for,
senhora vá de si soberba, e altiva (vv. 124-126).

Aunque aisladas, estas declaraciones reivindicadoras promueven la corriente de rechazo que se generaliza a partir de 1640, en la que tampoco faltan excepciones, que pueden venir incluso de la mano de uno de los protagonistas de la Restauração, el rey João IV¹⁶.

2. LA NUEVA POESÍA

A principios del siglo XVI aparecen el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511) y el *Cancioneiro Geral* de García de Resende (1516), testimonios respectivos de la poesía cortesana autóctona de las décadas previas, que a lo largo de la centuria convivirá con los metros italianos. Para las dos tradiciones comienza un recorrido en paralelo, no exento de puntos de convergencia. Recuperando el carácter bilingüe del *Cancionero de Baena*, la recopilación de Resende reserva un porcentaje a las composiciones en castellano, anticipando así la eclosión de antologías hispano-portuguesas años más tarde¹⁷. En su nómina de

participantes, de ambas nacionalidades, figura el condestable D. Pedro de Portugal, primer representante del bilingüismo literario peninsular¹⁸.

Ya en pleno Renacimiento, la poesía ibérica acogerá los modos italianizantes, con el endecasílabo, la temática amorosa, las imágenes, los *topoi* y todos los ingredientes configuradores de un código en permanente evolución¹⁹. Dicho proceso renovador se rige por el principio de la *imitatio*, procedimiento combinatorio de los paradigmas petrarquescos y clásicos, sobre un sustrato autóctono enriquecido con ese influjo foráneo que se aclimatará con facilidad al acervo poético propio.

2.1.De Italia a la península ibérica: Sá de Miranda y Garcilaso

Esta revolución poética se registra en España y Portugal en fechas próximas, aunque no simultáneas, pero de manera independiente. De ambos lados se ha defendido la prioridad de sus respectivos adalides, Francisco de Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega. Y para uno y otro país se han establecido hitos decisivos en la introducción del italianismo, tales como una conversación o un viaje, determinantes del cambio de rumbo de la historia poética.

Conscientes de su mérito renovador, estos pioneros deslizan declaraciones en algún lugar de su obra, a modo de manifiesto poético. Con tal sentido evoca Garcilaso “a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso”, que fuera del contexto laudatorio de la destinataria del soneto XXV, cobran valor programático²⁰. También Sá de Miranda cita a sus modelos italianos, en su égloga *Nemoroso*, en donde empareja a Sannazaro y Pontano, Petrarca y Boccaccio, Rucellai y Tolomei (vv. 410-429), tres de los cuales, Sannazaro, Petrarca y Boccaccio, reaparecen, con Garcilaso, en *Célio*, a

los que se añaden Ariosto y Bembo, aparte de Boscán, en la carta a António Pereira Marramaque²¹.

Algunas composiciones italianizantes de Sá de Miranda, de hacia 1528, como la *Fábula do Mondego*, dan muestras de un dominio de los metros italianos indicador de una práctica previa. Reivindica la precocidad, del conjunto de su obra o tal vez de sus ensayos pastoriles, en la dedicatoria de *Alexo*, cuando atribuye a sus pastores el mérito de haber sido los primeros en cantar “versos extranjeros” (Marnoto, 2015: 145).

Dos factores objetivos decantarán la trayectoria de la poesía peninsular. Uno de ellos, el viaje a Italia de los mencionados artífices de la renovación, les proporcionó el contacto directo con los poetas e intelectuales de los círculos humanísticos y con la corriente petrarquista. Aunque sin duda ya poseían un conocimiento libresco de las tendencias de la lírica italiana, la estancia prolongada en aquel país maduró una práctica antes tanteada por ellos mismos y otros vates contemporáneos.

Según la biografía de 1614²² Sá de Miranda estuvo en Italia entre 1521 y 1526, aunque la carta que dirige a D. Fernando de Meneses podría ser indicativa de su permanencia allí en mayo de 1527, durante el saco de Roma. El *Chartularium Universitatis Portugalensis* permite adelantar la fecha de su llegada a 1515, cuando acompaña a D. Miguel da Silva, como parte de su séquito. Su prócer lo introduciría en los *orti letterari*, frecuentados por Giovanni Rucellai, Lattanzio Tolomei, aparte de Bembo, Ariosto, Castiglione y Trissino. Garcilaso de la Vega llega a Italia en 1529 con el emperador y asistirá a su coronación por el papa en Bolonia, en 1530. Años más tarde, en 1532, se establecerá en Nápoles para continuar su destierro y participará en la Academia Pontaniana, en donde coincidirá con Scipione Capece, Antonio Epicuro, Bernardino Martirano, Antonio Minturno y Girolamo Seripando. Trabará amistad

con otros intelectuales como Luigi Tansillo, Bernardo Tasso y Giulio Cesare Caracciolo²³. A su regreso, Sá de Miranda pudo transferir su experiencia directa del italianismo a sus compatriotas. El arraigo de Garcilaso en Italia, solo interrumpido por sus viajes a España y las jornadas militares, no impidió que su obra, publicada con la de Boscán en 1543, consolidase en la poesía hispánica una corriente secundada por sus numerosos seguidores e imitadores a lo largo del siglo XVI.

El encuentro granadino entre Boscán y Navagero, en 1526, simboliza la entrada oficial del petrarquismo en España, según explica la *Carta a la duquesa de Soma* que encabeza el libro II de las obras del barcelonés²⁴. Uno de los personajes italianos que estuvo en Granada por aquellos días, Mariangelo Accursio, visitó a Sá de Miranda en Coímbra el 18 de abril de 1527, reunión testimoniada por una nota de su cuaderno de viaje²⁵. Navagero y Accursio, figuras relevantes de la intelectualidad italiana del momento, actuarían como mentores de la revolución de la lírica peninsular.

Dos hechos objetivos, un viaje y una reunión, constatables en ambos países, proporcionan sus respectivas fechas de entrada de los modos poéticos adquiridos en Italia. Puestos en colación, permiten conceder la prioridad de los contactos con el italianismo a Sá de Miranda, que posteriormente no se sustraerá al magisterio de Garcilaso. Sin negar la trascendencia de ambos hitos, la índole dinámica de este proceso transformador impide delimitarlo con acontecimientos datables, a los que se sobrepone una cronología difusa y dilatada en el tiempo. Aunque sendas estancias en Italia y sendos coloquios con humanistas italianos la propician, dichos episodios no son la causa de la exitosa acogida de un movimiento abocado a implantarse de manera permanente en la península ibérica y en otros países de Europa, relegando a un sustrato autóctono, la

poesía cancioneril, que pervivirá hibridado con la nueva tendencia. Los estrechos y permanentes contactos con Italia, el intercambio cultural y el acceso a las obras impresas y manuscritas, en especial las antologías poéticas, determinarían una inevitable asimilación de la poesía petrarquista.

Otros paralelismos, ya de orden vital, aproximarían a ambos poetas, tales como el destierro y la atribución de una misma amada. El confinamiento en la isla del Danubio, impuesto a Garcilaso entre 1531 y 1532 como condena por haber asistido al desposorio de su sobrino con Isabel de la Cueva, prohibido por cédula real, coincide en el tiempo con el comienzo de una etapa de retiro voluntario de Miranda en la Quinta da Tapada, tras haber frecuentado la corte de João III a su regreso de Italia. Carece de toda verosimilitud que Isabel Freire, aquella dama que el Brocense identificó como la Elisa de las églogas I y III²⁶, sea también la Célia de Miranda, según conjetura de Theofilo Braga, que Rodrigues Lapa avala aduciendo el anagrama que forman Célia y Elisa²⁷.

Pero a las similitudes se imponen las ostensibles divergencias. Garcilaso sigue una trayectoria lineal y, sin dejar de conciliar las técnicas y los tonos cancioneriles de su primera etapa con los petrarquistas, alcanza la culminación de su arte por la vía italianista. Por el contrario, la producción de Sá de Miranda evoluciona escindida entre una y otra vertientes, asociadas respectivamente al portugués, para la *medida velha*, cauce de reflexiones filosóficas estoicas, de estilo crítico y sentencioso, y el castellano para la italianizante, en endecasílabos que vehiculan la expresión de las concepciones amorosas renacentistas y el bucolismo²⁸. Pero incluso en la égloga se advierte la dicotomía entre el estilo rústico de la primera, *Basto*, y las posteriores, imbuidas del modelo garcilasiano²⁹.

El humanismo poético peninsular: António Ferreira y Luis de León

Al reseñar las traducciones horacianas de fray Luis de León y António Ferreira, Menéndez Pelayo los reconoce como máximos representantes del horacianismo de sus respectivos países. De fray Luis, “nuestro gran poeta horaciano” (1885, 1: 20), afirma que “encarnó su vigoroso pensamiento en las formas de la poesía antigua, y en especial en las de Horacio, *vertiendo en las antiguas tinajas vino nuevo, o trabajando con manos cristianas el mármol gentílico*” (13). Y erige a António Ferreira en el “*quinhentista* por excelencia, el *horaciano* y *latino*, el hombre del Renacimiento en Portugal” (1885, 2: 298), si bien matiza el elogio con reproches desacertados y discutibles: “Faltábale estro lírico, aunque no del todo, y calcaba de la poesía latina las formas y el espíritu, como tantos otros, pero sin animarlas con un aliento juvenil y vivo” (1885, 2: 298-299).

Para ambos poetas, las odas de Horacio suministran *topoi*, ideas generales de contenido filosófico, cauces métricos y técnicas³⁰. Recurren en sus poemas la idea de justo medio, la *aurea mediocritas* asociada al retiro campestre, la condena de la avaricia, el rechazo del vulgo y el paradigma de sabio dueño de sí mismo y de una virtud conformada según las éticas estoica y cristiana³¹. Constancia, prudencia y moderación adquieren transcendencia, en sentido moral y religioso, distante de la exaltación de los placeres mundanos que profería el venusino en algunos de sus *carmina*. La moral práctica de este se transforma adaptada a la Contrarreforma, cuyos dogmas neutralizan el paganismo de los idearios estoico y epicúreo del modelo.

En sus odas se deslizan declaraciones de valor programático acerca de la creación poética, la inspiración, el género lírico y el estilo. Remedando la labor dignificadora

del latín que lleva a cabo Horacio, nombrándose a sí mismo *Romane fidicen lyrae*, sus seguidores reclaman la aptitud del castellano y del portugués como cauces óptimos del canto lírico, e incluso épico, este último fuera del alcance del poeta, según declaran a través de la característica fórmula de la *recusatio*.

Su materia poética se vierte en estrofas breves, que adaptan las sáficas, alcaicas y asclepiadeas del latino con la mediación de Bernardo Tasso y, para fray Luis, Garcilaso. La métrica impone un ritmo, una estructura y un desarrollo argumentativo evocadores de las odas latinas, de las que también se toma el planteamiento apelativo del discurso como consejos a un oyente cuya presencia y función se declaran en el título.

Las marcas visibles se concentran en el arranque del poema, en forma de cita o paráfrasis de un referente reconocible. Salvo en su oda I 6, basada en un modelo único, el *propemptikon* a Virgilio (I 3), António Ferreira entrelaza múltiples pasajes de su maestro, que se van superponiendo al que ha promovido los versos iniciales. Esta *contaminatio* refrenda su horacianismo, acomodado a un mensaje personal y ético propio³².

Tal vez su labor traductora imbuyó a fray Luis de un estilo que se hace notorio en sus poemas originales incluso cuando no sigue un *carmen* reconocible del dechado. A él remiten algunos comienzos (I, II, V, XVI), que avanzan emancipados del modelo, presente en cambio de principio a fin en sus imitaciones antifrásticas y actualizadoras (VI, VII, XIX).

Ambos restauran el horacianismo para recrearlo en el contexto histórico, cultural y ético renacentista de sus respectivos países, incorporando en diferente grado sus circunstancias personales. Similar proceso afecta a la imitación de otros clásicos y de la poesía neolatina, cultivada de manera excepcional por fray Luis y tal vez

también por Ferreira³³. Igualmente, canaliza las versiones bíblicas, fundamentalmente de los salmos, realizadas por el agustino³⁴. Su logrado ensamblaje entre la restauración de los antiguos y la apología de la lengua nacional los erige en conspicuos representantes del humanismo de sus respectivos países. La *imitatio* opera en su obra como instrumento al servicio de un propósito nacionalista, declarado o implícito, reivindicador de la capacidad de la literatura vernácula para alcanzar el nivel de los clásicos, ahora reescritos y renovados³⁵. Su grado de acercamiento a los modelos, traducidos o imitados, se ciñe a los géneros grecolatinos, como la oda, común a sendas poesías originales, y, en el caso de Ferreira, la égloga³⁶, la elegía o el epigrama, así como la tragedia³⁷. Los esquemas métricoformales y temáticos, modelados según los antiguos, perfilan sus características ajustándose a las convenciones de los moldes temáticos neolatinos, perceptibles en los poemas más ocasionales³⁸.

A tenor de estas similitudes, la consideración de “poeta neolatino en romance”, aplicada por Francisco Rico (1981: 246) a Luis de León, es extensible a Ferreira, que lo precedió en ese cometido dignificador del idioma propio, a la altura del latín como soporte literario³⁹. Y si, conviniendo con Blecua (1981: 99), aquel ostenta el honor de ser “el primer poeta humanista español en lengua vulgar”, similar distintivo merece el autor de los *Poemas lusitanos* con respecto a su idioma y literatura.

El humanismo de ambos se debe en buena parte a su formación en las universidades a las que se vincula su trayectoria intelectual y creativa. Entre 1543 y 1556 transcurre la estancia de Ferreira en Coímbra, adonde regresa tras obtener el doctorado en Cánones (Roig, 1970: 73-146; Earle, 2000: 7-8). Fray Luis de León, que también figura matriculado en Alcalá, obtiene su grado de maestro en Teología por la Universidad de Salamanca en 1560

(Barrientos García, 1996a: 23-65) y allí ejercerá su docencia⁴⁰. Dichos centros emprendieron reformas que aspiraban a hacer prevalecer los estudios humanísticos sobre la teología escolástica y sus métodos tradicionales, fundados en los dogmas, los silogismos y las autoridades. En Salamanca, Francisco de Victoria implantó un sistema de enseñanza a través del dictado, o *in scriptis*, a partir del curso 1539-40, hasta que los estatutos de 1560 lo prohíben para sustituirlo por la declaración, o *in voce* (Barrientos García, 1996b: 98-111). Similar espíritu renovador impulsó la fundación del Colegio das Artes de la universidad conimbricense, en donde se establecieron profesores europeos como André de Gouveia, Jorge Buchanan y Diogo de Teive, así como discípulos y colegas de Francisco de Victoria (Silva Días, 2006).

Además de acoger a numerosos estudiantes portugueses, profesores de esta nacionalidad estuvieron vinculados a dicha institución, como señala Marcos de Dios, que cita, entre otros, a Luis Rodrigues Pedrosa, transmisor de las ideas y teorías de Copérnico, Tycho Brahe o Descartes (2008: 57, n. 40). Procedente de la Universidad de Coímbra, en donde desempeñaba la cátedra de Biblia, Heitor Pinto llegó a Salamanca en 1568 y allí impartió algunas lecciones con tal éxito que los estudiantes portugueses solicitaron que se crease para él una cátedra extraordinaria. Dicha iniciativa contó con la oposición de fray Luis de León, tal vez por rivalidad, en caso de una futura vacante de la cátedra de Biblia (Barrientos García, 1996a: 354-387)⁴¹. Puede recordarse, asimismo, la figura de Sebastião Toscano, agustino portugués formado en Salamanca, adonde regresó al ser desterrado de Portugal, en un exilio de nueve años. Allí conoció a fray Luis y tuvo en su poder su versión castellana del *Cantar de los Cantares* (Barrientos García, 1996a: 61; Alonso Romo, 2008: 107-108). El poeta y profesor João de Almeida, de origen portugués, aunque

nacido en Toledo, compartió claustro con fray Luis de León en la universidad de la que fue rector durante el curso 1567-68 y se encargó de compilar una antología de traducciones de vates de Salamanca, uno de ellos el agustino, que se adjuntaron de forma ficticia a las *Obras* de Francisco de la Torre publicadas por Quevedo (1631)⁴². Más allá de sus relaciones, amistosas o de rivalidad, con los profesores portugueses de la institución, no existen pruebas de una proyección lusa de fray Luis, por sugestiva que resulte la leyenda de su viaje a Lisboa para convertirse en cripto-recoleta, documentada en la *Bibliotheca Lusitana* (1741-1759, III: 756-758) de Diogo Barbosa Machado y en alguna biografía como la de Francisco Méndez (1882).

¹ Rita Marnoto describe la expansión del petrarquismo a través de la *imitatio*, practicada como cadena de analogías, con desdoblamientos de modelos coetáneos y antiguos, sin obviar el condicionamiento de los factores culturales y sociales (2015: 277-281). Entre las formas de apropiación de Petrarca distingue la citación textual, la traducción, la imitación, la reutilización, sobre todo de los *incipit* petrarquescos, los centones, que concatenan elementos de diversa proveniencia textual. Destaca a Ferreira como maestro en el arte de ese entrelazamiento (295-310).

² En *De inventione* (II, 1, 1-3) Cicerón explica el concepto de imitación compuesta a través de un símil pictórico: Zeuxis elige cinco doncellas para reproducir la belleza ideal. Petrarca, siguiendo a Séneca, en su carta *De inventione et ingenio* aconseja a un discípulo que trabaje como las abejas, recolectando su néctar de flor en flor para elaborar después la miel, o como los gusanos, que producen seda de las propias vísceras. En otra epístola, a su amigo Boccaccio, le confiesa no saber discernir si ciertos pasajes eran obra suya o de otros autores clásicos que había asimilado. Para este concepto y la polémica a que dio lugar, entre los ciceronianos, encabezados por Bembo, y los anticiceronianos, véanse Lázaro Carreter (1981) y García Galiano (2010), entre otros.

³ Consciente de la decadencia de la lengua latina, inició la ofensiva contra el latín eclesiástico (en *Seniles*, V, 2). Su afán de *poeta rhetor et philologus* le llevó a escribir, en otra epístola, que su mayor satisfacción era no tanto su propia obra como la edición de *Ab urbe condita* de Tito Livio, con el objetivo de revitalizar la clasicidad y recuperar su legado manuscrito. Su empresa fue secundada por Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, entre otros, que adoptaron el