

Rivista di Filologia
e Letterature Ispaniche

RIVISTA DI FILOLOGIA E LETTERATURE ISPANICHE

Comitato Scientifico:

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore

Giovanni Caravaggi (Pavia), Antonio Gargano (Napoli),
Alessandro Martinengo (Pisa), Valentina Nider (Trento),
Norbert von Prellwitz (Roma), Maria Grazia Profeti (Firenze),
Aldo Ruffinatto (Torino), Tommaso Scarano (Pisa), Emma Scoles (Roma)

Carlos Alvar (Ginevra), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), José Lara Garrido (Málaga),
José Manuel Lucía Megías (Madrid, Complutense), Pedro Ruiz Pérez (Córdoba)

Segreteria di redazione:

Elena Carpi (Pisa), Enrico Di Pastena (Pisa)
Rosa María García Jiménez (Pisa), Selena Simonatti (Pisa)

periodico annuale
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10/99

Direttore responsabile: Giancarlo Fasano

Suscripción: Para suscribirse a la revista es necesario darse de alta en la página web (<http://riviste.edizioniets.com/rfli>). Una vez registrado, el usuario puede acceder con su contraseña y realizar la suscripción, que podrá ser particular o institucional (en papel, en PDF o en ambas modalidades), en el área ‘Suscripción’ – ‘Mi suscripción’ que se halla en la columna de la derecha.

Tarifas

Suscripciones para Italia: 40 euros

Suscripciones para el extranjero: 50 euros

Suscripciones a la revista en formato electrónico: 36 euros

Descarga de un artículo en PDF: 6 euros

Descarga de un número en PDF: 36,30 euros

La suscripción a la revista en papel incluye los costes de envío. Para los números anteriores al último (60 euros), para Italia y el extranjero, se cobrarán los gastos de envío. El lector podrá consultar libremente los números electrónicos de la revista hasta el volumen VII (2004).

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

XV
2012

Estratto



Edizioni ETS

INDICE

ORIOLO MIRÓ MARTÍ Recepción pre-herreriana de las tesis bembianas	9
GIUSEPPE DI STEFANO Fogli volanti e <i>romances</i> a Perugia	41
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO O <i>Diálogo em estilo jocoso entre uma regateira e um moço da estribeira</i> , de Francisco de Moraes	47
DARIA CASTALDO Poesía e musica. Il modello mariniano nell' <i>Orfeo</i> di Juan de Jáuregui	67
IDA GRASSO Francisco Villaespesa nella tradizione del pellegrinaggio sentimentale	87
ENRICO DI PASTENA La traduzione è un viaggio insidioso. Una lettura de <i>El traductor de Blumemberg</i> , di Juan Mayorga	107
RECENSIONI	
PEDRO RUIZ PÉREZ Florence Madelpuech-Toucheron, <i>Temporalité à la Renaissance: l'écriture du temps dans les "Églogues" et les "Élégies" de Garcilaso de la Vega</i> , Publibook, Paris, 2012, 470 pp.	127

MARIA GRAZIA PROFETI

Pedro Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*, Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego, Universidad de Navarra - Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2011, 488 pp.

133

LIBRI RICEVUTI

139

RECEPCIÓN PRE-HERRERIANA DE LAS TESIS BEMBIANAS*

Resumen: Las *Prose della volgar lingua* (1525) supusieron la codificación de la lengua poética italiana y ofrecieron una reflexión acerca del *problema de la lingua* que ponía sobre la mesa los principales ejes del debate lingüístico-literario. Enorme influencia tendrían en diversos autores españoles quienes asimilaron las teorías bembianas para provocar un avance similar en la literatura española áurea. Aunque dicho cambio no se daría totalmente hasta Herrera, hubo varios autores que, antes del sevillano, expresaron o nacionalizaron las claves lingüístico-literarias bembianas y las llevaron a suelo español. Este artículo estudia la diferente adopción española de las tesis bembianas por estos autores pre-herrerianos.

Palabras clave: Bembo, lengua poética, lengua vulgar, lengua literaria, questione della lingua, problema de la lengua, ciceronianismo, Renacimiento italiano, literatura española de los Siglos de Oro, debate lingüístico-literario.

Abstract: The *Prose della volgar lingua* (1525) represented the codification of the italian poetic language and offered a reflection on the *problem of language* that established the main elements of the literary and linguistic debate. Enormous influence they had on a few Spanish writers who assimilated the bembian theories to provoke similar advances in Spanish Golden Age literature. Even if the change didn't happen until Herrera, there were a few writers who, before the sevillian, expressed or naturalized the bembian literary and linguistic keys and brought them to Spain. This article studies the different adoption of the bembian thesis by these Spanish pre-herrerian authors.

Keywords: Bembo, poetic language, vulgar language, literary language, questione della lingua, problema de la lengua, problem of language, ciceronianism, Italian Renaissance, Spanish Golden Age literature, literary and linguistic debate.

En este artículo¹ analizaremos la recepción de la teoría lingüístico-lite-

* Work supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2013.

¹ Este artículo fue originalmente concebido como un apartado dentro de mi tesis doctoral y que no llegó a formar parte, por extensión, de la edición resultante de dicha tesis aparecida en 2011 en Cátedra bajo el título Pietro Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*. Lo presento aquí reformulado.

raria bembiana por parte de teóricos del Renacimiento español tal como fue esta codificada en las *Prose della volgar lingua*. Hemos realizado una selección de los principales autores que reflexionaron de un modo u otro sobre la realidad y el camino que debía llevar la lengua vulgar española hasta la nobleza de una codificación poética que le permitiera dar el definitivo salto a la consideración de lengua de arte. Este análisis comparativo de las relaciones entre la teoría castellana sobre la lengua y la obra del veneciano se encuentra restringido a aquellos *autores*² que precedieron a la asimilación y nacionalización final del canon bembiano en suelo español, esto es, la obra de Fernando de Herrera, de la que ya he tenido ocasión de hablar en otro lugar³. Por tanto, centraremos nuestra atención en este primer momento en que las tesis bembianas son adoptadas en España o parcialmente o, tal como sucede en la mayoría de casos, solo como eco de un debate sobre la lengua que, si en Italia llevaba siglos en plena actividad, en España todavía se encontraba en período de formación. Los autores seleccionados son aquellos cuyas obras se hicieron eco de esa *questione* y supieron aprovechar en gran medida la realidad italiana para adaptarla a la española y con ella permitir la evolución del mundo de las letras hacia las cotas de desarrollo alcanzadas ahí.

La influencia de la obra literaria bembiana, que supone la base práctica del petrarquismo del XVI, ya ha sido puesta de manifiesto en distintos estudios de carácter general sobre el petrarquismo⁴. Ninguna monografía puede encontrarse, sin embargo, que se dedique por completo al tema de nuestro interés, por lo que nuestra intención será justamente la de analizar la vertiente que falta, la de la influencia de la obra crítica bembiana en las letras españolas anteriores a Herrera.

² Creemos que el concepto de *teórico* es demasiado restrictivo para la realidad del humanismo renacentista. En este sentido, Terracini (*Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento*, Roma, Tipografía PVG, 1964, p. 124) acertaba en idéntica consideración y definía al preceptista como "l'autore di pagine, anche minime e fugaci, su problemi di lingua e di letteratura". Asimismo, para Terracini (*op. cit.*, pp. 53-54) el preceptista no es necesariamente una figura abstracta, atenta solo a principios y doctrinas, sino que a menudo es un autor él mismo dedicado a una alta renovación en la primera mitad del siglo, y a la asunción de esta renovación en la segunda mitad. Dicho preceptista será llevado a la reflexión a través de su experiencia personal (concreta y práctica); tal es el caso, por ejemplo, de Garcilaso, Boscán, fray Luis y, sobre todo, Herrera. El preceptista, recuerda Terracini, no se halla siempre inmerso en su propia época (es el verdadero producto de ella) y, aun cuando no promueva innovaciones, sí hará las veces de eco y reflejo de las de su tiempo.

³ O. Miró Martí, «Bembo en España», *Actas del XVII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) (Roma 19-24 julio 2010)*, Roma, Bagatto libri, 2012, pp. 312-321.

⁴ Sirva la anotación bibliográfica incluida en Pietro Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, ed. de Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, 2011, p. 91.

Cristóbal de Castillejo

La aportación de Castillejo al debate lingüístico se reparte en las breves composiciones *En contradicción de los que escriben siempre o lo más amores*, la carta-dedicatoria *A un Ilustre y muy magnífico señor* en su traducción del *De senectute* y *De amicitia* de Cicerón, y la composición poética titulada *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*. Estas tres composiciones supondrán la construcción de una poética, una lúcida reflexión sobre la lengua literaria y las relaciones que se establecen entre lengua y literatura. Casi ninguna de las ideas defendidas por Castillejo encontrará parangón en las *Prosas* de Bembo, porque si bien la composición del español trata elementos fuera de la órbita del veneciano, no es menos cierto que ambos se encuentran vinculados por una ligazón mayor capaz de superar la estrechez conceptual y acomunarlos en una actitud. Castillejo se une a Bembo en la concepción de enriquecer y cultivar la propia lengua rechazando cualquier interferencia o imposición de formas de cualquier otra tradición⁵. Y téngase en cuenta que esta constante no solo se concreta en el veneciano en aquello de:

no quiero que prestéis atención [...] a lo que conozca o no del latín, porque incluso yo podría equivocarme; pues, si bien miráis, me encontraréis en esto mucho menos docto de lo que creéis. Y tampoco quiero que separéis las partes de la lengua vulgar que se encuentran por igual en la latina de las que no, porque lo pasaríamos peor realizando esta selección, que exponiendo todo el conjunto⁶;

no solamente, porque todo el canon bembiano basa su análisis en el precepto del vulgar como tradición autónoma que acude a la comparatística (forzando el término) solo como evidencia de su riqueza y relación madura con diferentes tradiciones también autónomas. Para el veneciano, el vulgar debe ceñirse a su propia tradición y abandonar cualquier sumisión a formas foráneas; asimilar recursos ajenos, siempre con la *discretio* de los doctos, solo será permitido de forma muy puntual y como forma de enri-

⁵ Resulta interesante ver cómo Castillejo aludía en sus cartas a la imposibilidad planteada por Aretino de escribir en lengua italiana debido a la falta de un modelo estable a seguir, pues decía Castillejo que cómo podía siquiera plantearse escribir en italiano si habían muerto ya los dos modelos de prosa a los que podía solamente librar su total confianza, Giovanni Boccaccio y Pietro Bembo. Con ello advertimos que Castillejo conocía perfectamente la repercusión y el renombre de que gozaba el veneciano en tierras italianas y le reconocía una posición sumamente influyente y decisiva en las letras; y tal era su confianza en él que solo a su estilo, y al de Boccaccio, libraba Castillejo su pluma. Cfr. *Lettere scritte a Pietro Aretino*, ed. de T. Landoni, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1873, p. 122; y Rogelio Reyes, *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo: tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 101.

⁶ *Prosas*, II, IV (citamos por Pietro Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, ed. de Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, 2011).

quecimiento de la tradición a través de una creación foránea excepcionalmente bella; nunca, por tanto, como camino para abandonar la propia tradición y aceptar ciegamente una de extraña, porque despreciar el uso de la propia lengua

es como si apartándonos del sustento de nuestra madre nos fuéramos a alimentar de una mujer extraña⁷.

Cristóbal de Castillejo supone la “representación máxima de la reacción nacionalista de la vulgar cuenta”⁸. Sus reflexiones atacarán las nuevas tendencias procedentes de Italia; esta reacción adversa tomó tintes de verdadero movimiento y no fueron pocos los autores que se manifestaron en contra: Gregorio Silvestre, Cetina, Pacheco, Juan de la Cueva, Herrera. Todos atacaron la italianización como simple moda⁹. Por su parte, Castillejo llevará un paso adelante la crítica contra la mala imitación y el sometimiento ciego: llevará sus reflexiones al plano poético teórico.

En la composición *En contradicción de los que escriben siempre o lo más amores*, Castillejo atacará las coplas castellanas como seca creación formal virtuosista, como “subido metal (...) sin cimiento”¹⁰. No criticará la forma, sino la insustancialidad, la ausencia de contenido y de objetivos, pues advierte del peligro de simplificación y reducción estéril que corre la literatura nacional. Estos son los mismos peligros que Bembo saca a colación para la literatura de su tiempo; la imitación defectuosa y la sumisión a los vaivenes del presente han llevado a un petrarquismo externo, carente de la profundidad del de Arezzo y capaz solo de copiar fragmentos aislados de su almacén exterior. La lírica de finales del Cuatrocientos corre los mismos peligros en España que en Italia. La solución, ambos coinciden en ello, no pasa por la adopción de formas extranjeras, sino por la recuperación de las composiciones de los grandes maestros del XV para Castillejo, y del XIV para Bembo; superando el mero virtuosismo formal, es decir, aportando la conciencia literaria que permita profundizar en los modelos y en la propia escritura, y desarrollando una literatura que exprese los recursos del vulgar, pues tanto el castellano como el toscano están perfectamente preparados para soportar una literatura muy superior a la actual.

En la carta-dedicatoria, el castellano tratará lugares comunes (necesarios todavía) de la teoría lingüística renacentista, como la defensa del propio vulgar o la traducción como método de enriquecimiento de la propia

⁷ *Prosas*, I, V.

⁸ Pilar Manero, *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, p. 77.

⁹ Rogelio Reyes, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰ *En contradicción de los que escriben siempre o lo más amores*, 21 y 24 (citamos por Cristóbal de Castillejo, *Antología poética*, ed. de Rogelio Reyes, Madrid, Cátedra, 2004).

tradición, puntos todos ellos que coinciden con los principios defendidos por Garcilaso y por Boscán en su edición del *Cortesano*. Dicha carta puede completarse con dos dedicatorias más, aunque en comparación deben considerarse estas dos últimas menores: la dedicatoria al *Diálogo entre el autor y su pluma* y la del *Aula de cortesanos*. En esta última, el autor, con un tono desenfadado que cae incluso en lo cómico, lanza una durísima crítica contra aquellos poetas que, abandonando el curso natural de las letras nacionales, habían adoptado la tradición lírica italiana llevados por el entusiasmo de la moda; su falta de experiencia y de sentido crítico había hecho que dichos poetas acataran la tradición foránea sin criterio ni selección alguna y se librasen a la enorme riqueza de Italia sin tener en cuenta los peligros que ello entrañaba.

Mientras Valdés y Garcilaso afirman la ausencia de modelos tan válidos por su calidad y lección a los italianos del Trecentos, Castillejo defiende que sí existen modelos a imitar, aunque pocos: estos (Mena y Santillana a la cabeza) se encuentran al mismo nivel que Petrarca y Boccaccio para el toscano, afirmación que ampara en la consideración que el italiano y el castellano surgen ambos del latín y son, por lo tanto, perfectamente equiparables. En todos ellos (Valdés, Garcilaso, Boscán, Castillejo), aunque desde diferentes perspectivas, se encuentra un estímulo para la escritura; todos aceptan la necesaria renovación de las letras, pero desde posiciones distintas: los primeros defienden la apertura a las nuevas tendencias, que llevará a una revisión y mejora de la propia tradición; Castillejo aboga por aceptar y mejorar la lección de los antiguos castellanos, de los modelos tradicionales ilustres. En ambas vertientes, sobre todo en Valdés, la naturalidad y la sencillez que acerquen la lengua literaria a la lengua hablada será uno de los elementos de mayor aproximación¹¹.

No debe confundirse el que Castillejo defienda el hermetismo de la propia tradición frente a la obliteración sistemática del propio bagaje a favor de una literatura extranjera. Castillejo llevará a cabo una crítica burlesca contra los abusos de los italianistas y su rechazo a las formas de su propia tradición nacional; en ningún momento criticará la calidad de un Boscán o un Garcilaso, a pesar de sus burlas: al contrario, justamente Garcilaso será considerado el gran poeta del nuevo siglo¹². Para Castillejo, el camino será el mismo que el hecho por los italianos: su camino de renovación poética pasará por el cultivo de las formas métricas tradicionales

¹¹ Para Bruna Cinti (*De Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 28), Valdés habría influenciado a Castillejo de forma directa en algún viaje a Italia, en el cual habrían tenido ocasión de conocerse personalmente y compartir ideas acerca del debate lingüístico.

¹² Cfr. Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 663.

nacionales, camino que tras la euforia italianizante sabrá adaptar muy bien el Barroco. Tenía, por tanto, razón Castillejo al decantarse por unos usos y metros determinados que abrieran las fuentes tradicionales a la modernidad de los nuevos temas y los nuevos tratamientos; el tiempo le daría la razón, pues dejaba de lado la cerrazón exclusivista de los adheridos a la moda italianizante que veían en el legado castellano cancioneril un pesado lastre que había que apartar para poder seguir creciendo con las nuevas tendencias que venían de Italia, y abogaba por recuperar y actualizar un inmenso legado cultural que se le ofrecía, a pesar de todo, con perfecta solución de continuidad. Castillejo ofrecerá un vivo ejemplo de tratamiento renovado y superior de las formas castellanas, de su revitalización formal; pretenderá la sinceridad expresiva, una clara correspondencia entre forma y contenido que la justifique. Su apertura a los nuevos temas de la modernidad conllevará el rechazo de la adopción ciega de formas extranjeras, de su reduccionismo simplista, pues Castillejo fue considerado el primer crítico enfrentado al manierismo cancioneril de su tiempo y el propugnador de una reforma literaria que, sin renunciar al pasado nacional, abriera las puertas de la modernidad¹³. Exactamente los mismos principios que regirán la estética bembiana.

En su edición de la obra poética de Castillejo, Rogelio Reyes insistía en la necesidad de leer en clave burlesca ambos textos (*Contra los poetas...* y *Reprehensión contra...*), a pesar de la seriedad de la temática que el primero centra en un alegato contra el amaneramiento e inconsistencia de las coplas cancioneriles tan en boga en la época, y el segundo en el desdén hacia la tradición literaria española que evidenciaban los primeros poetas italianizantes. A juicio del estudioso, la reacción de Castillejo no debe entenderse como una cerrada oposición a los nuevos metros italianos, sino como una aguda y moderna conciencia nacionalista de carácter literario que reaccionaba contra el reconocimiento de cualquier *auctoritas* que pudiera no provenir de la tradición nacional. Esta negación había sido sostenida por Valdés, Garcilaso y otros poetas del primer Renacimiento, y contra ellos Castillejo se dirige expresamente. Porque el castellano exigirá, en un ataque fuertemente crítico contra lo cancioneril, una mayor veracidad y una mayor apertura temática que hagan que la literatura nacional pueda desarrollarse con su propio bagaje del mismo modo que ha hecho la italiana con el suyo, siempre después de que los trovadores marcaran el punto tras el cual se sucedería la separación de ambas tradiciones¹⁴.

Hemos visto, por tanto, cómo Castillejo es perfectamente consciente de

¹³ José María Reyes, «El Brocense y Herrera, anotadores de Garcilaso: del comentario humanista al literario», en AA.VV., *Garcilaso de la Vega. 1501-2001. Nel V centenario della nascita*, Flaccovio, Palermo, 2004, p. 50.

¹⁴ José María Reyes, *Art. cit.*, pp. 49-51.

la renovación necesaria de las letras que las aparte del estancamiento cancioneril del Medioevo, pero al contrario que la mayoría de sus contemporáneos, quienes ven en Italia la solución mejor a esta problemática; de ahí su reivindicación del patrimonio literario nacional propio. En este sentido, como muy bien señaló Reyes e insistió en ello Gorga¹⁵, Castillejo no es un tradicionalista, sino un defensor de la propia tradición, en cuanto “distingue muy bien entre *tradición* y *tradicionalismo* [...] y proclama su adhesión a un ideal poético encarnado en altos modelos del pasado mejor, pero denuncia a quienes se limitan a la mecánica repetición de motivos literarios estereotipados”¹⁶.

Esta actitud, como era previsible, le valdrá un buen número de críticas de quienes ignoran que la solución de Castillejo es perfectamente válida como camino hacia la modernidad.

Argote de Molina

En la misma línea que Castillejo, pero sin el tono jocoso de este, se encuentran los añadidos de Argote de Molina a su edición de 1575 de *El conde Lucanor*¹⁷. Su contribución se concentrará en la carta-prólogo *Al curioso lector* y los apéndices *Discurso hecho por Gonçalo de Argote de Molina, sobre la poesía Castellana contenida en este libro* y el *Discurso de la lengua antigua castellana*, que completa y concluye el discurso anterior. Las líneas reivindicativas de Argote y las de Castillejo son las mismas, así como su afinidad con la estética bembiana, por lo que remitimos a lo dicho más arriba. Veamos las aportaciones del editor de don Juan Manuel para hacernos una idea de qué tipo de escritos tenemos entre manos.

En el prólogo *Al curioso lector*, Argote hará una defensa del vulgar alabando especialmente “la pureza y propiedad de nuestra lengua” y presentando el contenido de los dos apéndices posteriores, justificados en el “aprovechamiento” de la buena doctrina contenida en la obra de don Juan Manuel y la calidad de su lengua, puesta a “servir en lo uno y en lo otro a los ingenios deseosos de cosas nuevas”. Entrar en el análisis de la lengua de *El conde Lucanor* da ocasión no solo de ofrecer una edición moderna (con estudio crítico) de un clásico del XV, sino además de repasar los diferentes metros tradicionales castellanos que aparecen en la obra y

¹⁵ Cfr. Gemma Gorga, *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo LX, Universidad de Málaga, 2006.

¹⁶ Rogelio Reyes, «Algunas precisiones sobre el antiitalianismo de Cristóbal de Castillejo», en Christian Wentzlaff-Eggebert (ed.), *De Tartessos a Cervantes*, Colonia y Viena, Böhlau, 1985, p. 94.

¹⁷ Véase la edición facsímil a cargo de Enrique Miralles (Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. de Enrique Miralles, Barcelona, Puvill-Editor, 1978).

cuyo uso remite a la tradición nacional más ilustre anterior a la crisis italianizante. La lengua de Don Juan Manuel, como lo fue para Bembo la de Petrarca, es analizada bajo la óptica de la reivindicación del bagaje lírico nacional ajeno a la contaminación foránea y su capacidad para tratar cualquier tema y soportar el rigor de cualquier ornato.

Argote de Molina lleva a cabo una valoración del legado nacional anterior a la irrupción del italianismo estudiando las diferentes formas presentes en la obra editada y recogiendo su origen clásico (el recurso a la autoridad propia de la época), su uso y pervivencia en otras literaturas (lo que utiliza para hacer un elogio de su origen castellano, que conjuga con una reivindicación de un pasado ilustre no superado), y su temática seguida de su ejemplificación. Argote se queja del poco cultivo de las formas tradicionales de sus contemporáneos, que se han limitado a la lírica italianizante, cuando autores celebrados como “Pero Mexía, grande ornamento de su patria”, pudieron combinar ambas tradiciones a la vez. Para cultivar las formas nacionales, los escritores cuentan con muchos y muy buenos modelos; Argote sabe muy bien que sin el cultivo constante, la literatura nacional, con todo su bagaje, sus orígenes y su riqueza, terminará por desaparecer. Y no son pocos los que como él reivindican

la compostura cierto graciosa, dulce, y de agradable facilidad y capaz de todo el ornato que qualquier verso muy grave puede tener del metro castellano tradicional. [A los poetas] de este tiempo que cada día la van olvidando, por la gravedad y artificio de las rimas Ytalianas, [Argote propone] al bueno de Castillejo, que desto graciosamente se quexa en sus coplas, el qual tiene en su favor y de su parte el exemplo deste Principe don Iuan Manuel, y de otros caballeros muy principales Castellanos, que se pagaron mucho de esta composición, como fueron el rey don Alfonso el sabio, el rey don Iuan el segundo, el marques de Santillana, don Enrique de Villena, y ortos¹⁸.

El *Discurso de la lengua antigua castellana* se moverá bajo unos ejes que vienen a completar los principios anteriores y que, en esencia, sustentan los mismos pilares que la estética bembiana: la evidencia de que la lengua antigua no se halla contaminada por irrupciones extranjeras (lo mismo que para Bembo suponía la pureza y la limpieza de la lengua del Trecentos); la posibilidad de recuperar parte del lenguaje antiguo caído en desuso, pero ilustre por los grandes autores que lo utilizaron; y el consecuente añadido de un glosario de vocabulario antiguo (el *Índice de algunos vocablos antiguos que se hallan en este libro, para noticia de la lengua Castellana*) que aporta al léxico de la época su equivalente del XV, puesto a su elevación a repertorio lírico ilustre, lo que conlleva la recuperación de la tradición nacional anterior a la crisis italianizante y permite a las nuevas

¹⁸ *Discurso sobre la poesía castellana*, 65 (citamos por Gonzalo Argote de Molina, *El Discurso sobre la Poesía Castellana*, ed. de E.F. Tiscornia, Madrid, Visor Libros, 1995).

generaciones asimilar el bagaje tradicional y continuarlo más allá de las corrientes foráneas. Un recurso ciertamente parecido al Tercer Libro de las *Prosas* bembianas: adviértase la similitud, porque la dependencia directa de la obra del veneciano es imposible de establecer.

Las afinidades expuestas, en conclusión, no justifican una dependencia directa de la obra bembiana (son meras afinidades, valga la redundancia), aunque sí nos llevan a pensar en una influencia indirecta: el autor podría haber recogido parte de las reflexiones bembianas que perduraron en el debate a través de su diferente asunción por otros críticos, fueran estos defensores de la estética del veneciano o no. Pues a pesar de todo, solo puede verificarse tanto en Argote como en Castillejo un grado muy alto de afinidad con el veneciano, pero no su dependencia de la obra bembiana, más aún cuando en ninguna de las dos obras se hace referencia a los escritos críticos del italiano. Ni la correspondencia con Aretino ni la alusión directa a la realidad lingüística y al debate en Italia demuestran un conocimiento tácito de la obra bembiana por parte de Cristóbal de Castillejo¹⁹. Un conocimiento del que no fue permeable su obra, pues solo en parte, como hemos dicho, la lección bembiana será aprovechada, y esta nunca de forma directa: ni a través de citas ni referencias ni alusiones.

Ambrosio de Morales

El *Discurso sobre la lengua castellana* con el que Ambrosio de Morales prologó la edición del *Diálogo de la dignidad del hombre* de su tío Fernán Pérez de Oliva es una reflexión sobre el uso del vulgar y las características de la elocuencia que debe cumplir para convertirse en lengua literaria. El que comparta muchos de los preceptos defendidos por Bembo y llegue no solo a citar su obra, sino a loar la aportación que ha supuesto para las letras en Italia demuestran que muy probablemente Morales pudo leer las *Prosas* bembianas; el estadio de reflexión en el que se encuentra el autor, todavía en la necesidad de reivindicar el uso del vulgar y apuntar un mínimo de preceptiva, hizo que la lección del veneciano no fuera aprovechada completamente, sino que se redujera a puntos de especial relevancia para el estadio en el que se encontraba el castellano y el relevo de la tradición latina por la vulgar. Su escrito se concentrará en la reivindicación del uso del castellano como lengua poética centrándose en la reflexión sobre sus capacidades y sus propiedades. No tratará elementos polémicos, porque todavía no tendrá necesidad de ello; solo apuntará brevemente unos pocos principios imitativos que se parecerán a muchas de las conclusiones del

¹⁹ Cfr. Pietro Aretino, *Lettere*, ed. de Paolo Procaccioli, 7 vols., Roma, Salerno, 1997-2001: vol. I, 49, p. 103; vol. II, 94, p. 99; vol. II, 121, pp. 133-134.

debate entre el veneciano y el conde della Mirandola²⁰.

Morales era un gran conocedor de la elocuencia clásica; por ello, su comentario, que es casi una preceptiva en toda regla, rebosa referencias a Cicerón, Quintiliano y Horacio y recoge las aportaciones más recientes de los italianos, como Dante o Bembo. Como en el caso de Valdés, empieza recogiendo dos de los principios fundamentales de la teoría literaria de Dante, y que Morales sabe conectar muy bien con la retórica clásica. La cualidad del hombre cultivado es utilizar la lengua que le es natural y que todos sus contemporáneos entienden; de llegar a sobresalir en su cultivo artístico, este merecerá ser ensalzado a la categoría de modelo literario. Y nótese que en ello ya se apunta la base de la teoría ecléctica. Y que el vulgar es la lengua natural al hombre, la primera en aprenderse y el vehículo para llegar al conocimiento²¹:

Esta es la primera cosa á que el entendimiento se aplica en la vida; y en ella tomamos por maestro a la misma naturaleza, la cual (...) le muestra también á moverse con el alma y dar señal della con hablar en su lenguaje²².

Los preceptos de la elocuencia deben aplicarse en cada lengua por separado y según las necesidades que conlleve cada tradición, en cuanto autónoma e independiente una de la otra: la misma premisa que rige las *Prosas*²³. Porque

la elocuencia y cuidado del bien decir, que aunque es común en todos los lenguajes, cada uno debe ponerlo en el suyo, donde la ventaja será más conocida y estimada, y resultará della en público más provecho²⁴.

Otro punto que coincide con Dante y Bembo, y que en ambos se remonta a Cicerón, es la capacidad del oído, incluso el del menos preparado de los hombres, para detectar los errores y la fealdad del sonido, los trastornos de la armonía, “pues no hay cuasi ninguno que no pueda ser juez para condenarla”²⁵. Para sus predecesores, como para el castellano, las

²⁰ Actualmente estoy trabajando en la traducción y edición del epistolario latino *De Imitatione* entre Gian Francesco Pico y Pietro Bembo. Cfr. Oriol Miró Martí, «Principios del ciceronianismo bembiano a la luz del *De Imitatione*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XII (2009): pp. 9-34.

²¹ Cfr. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia. En torno a la lengua común*, ed. de Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler, Madrid, Palas Atenea, 1977, I, 1, 14.

²² *Discurso sobre la lengua castellana*, 65 (citamos por Ambrosio de Morales, «Discurso sobre la lengua castellana», en Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, ed. de José Luis Abellán, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, Colección Básicos del Pensamiento, Biblioteca del Pensamiento Hispánico, 1967).

²³ Cfr. *Prosas*, II, IV.

²⁴ *Discurso sobre la lengua castellana*, 66.

²⁵ *Discurso sobre la lengua castellana*, 66.

facultades innatas del oído permitían hacerse agradable con la elocuencia ante un público muy vasto, pero a la vez es una de las mayores dificultades con las que debe lidiar el artista, porque incluso los ingenios menos elevados tienen la capacidad innata para juzgar (y además correctamente) la armonía de la propia escritura:

Para observar esta conveniencia de tempo, el oído de quien escribe es necesario que sea juez, mucho más que ninguna firme regla que os pueda yo señalar²⁶.

La defensa de la propia lengua sustentará toda la reflexión; a ella responderán los ejemplos de Cicerón y Aulo Gelio, que vendrán a conectar esta histórica reivindicación con una situación muy similar sucedida en la Antigüedad, y es que para los antiguos el cultivo del vulgar, al que se sentían obligados a conocer y prestar el máximo cuidado (como la anécdota ciceroniana de Tirtano²⁷ viene a demostrar), aportaba un gran provecho y ennoblecía la materia de sus reflexiones. Así lo hicieron los griegos, y a imitación suya los romanos, que no se acogieron a la lengua ilustre de sus predecesores, sino que adoptaron su propio vulgar y lo cultivaron hasta convertirlo en una lengua ilustre. Porque

es bueno confesar [...] que no las lenguas más dignas y más honoradas deben usarse entre los hombres en la escritura, sino las suyas propias, cuando son de calidad que recibir puedan, cuando fuere, incluso ellas dignidad y grandeza²⁸.

Roma siguió la concepción griega de las ventajas civilizadoras del uso del propio vulgar, por lo que no utilizó más lengua que la suya propia; los italianos hicieron lo mismo, cuidando su lengua y adoptándola más que el latín. Todo un ejemplo a seguir; y para Morales, como lo fue para Bembo, de nada valen las argumentaciones que defienden que si el latín era el vulgar de Roma y una lengua inferior a la griega, igual que nuestro vulgar lo es respecto de la latina, adoptar el vulgar y dejar el latín supondrá, como lo supuso en la edad antigua, asumir la variedad más baja de cuantas existen y reducir a la vulgaridad la propia escritura:

no debe usarse en la escritura la lengua más digna y más honorable entre los hombres, sino la propia, cuando sea de calidad que pueda recibir grandeza y dignidad; tal como lo fue la latina en los buenos tiempos, a la cual Cicerón, porque todavía no había adquirido toda la reputación que le parecía que era conveniente procurarle, y sintiéndola capaz de recibir toda la que desde entonces fuera capaz de darle con su obra y la de otros, pensó acrecer su autoridad loándola en muchas de sus composiciones y aconsejando e invitando a los romanos a escribir romanamente y a hacer abundante y rica su lengua, más que la de cualquier otro. Esto mismo vieron en nuestra lengua vulgar

²⁶ *Prosas*, II, XII.

²⁷ *Discurso sobre la lengua castellana*, 66.

²⁸ *Prosas*, I, V.

micer Cino y Dante y Petrarca y Boccaccio y otros, quienes, componiendo muchas cosas en verso y en prosa, tanta autoridad y dignidad le dieron, cuanta les ha bastado para hacerse ilustres y famosos²⁹.

A partir de este momento, puede considerarse que da comienzo el apartado dedicado a las propiedades de la retórica como camino para convertir el habla propia en lengua de arte, y se da por terminada la apología del vulgar y sus necesidades de uso. El ejemplo de los italianos le sirve a Morales para presentar el concepto de *puritas*: la lengua debe enriquecerse en el cultivo y evitar así la corrupción del tiempo y el uso, y a la vez para evitar la contaminación con otras lenguas. Ese mismo reclamo de la autonomía de la tradición y la condena de la contaminación la vemos en Bembo, aunque para el veneciano, que parte de un estadio más avanzado de reflexión (y responde, por ende, a otras necesidades), el camino para evitar la muerte del propio vulgar, ya por descuido ya por caer ante una tradición foránea más fuerte, queda superado y relegado a la importancia de qué preceptos imitativos deben aplicarse para hacer de la propia tradición una lengua poética atemporal e ilustre.

Como ejemplificación del debate en Italia, que supone todo un modelo ejemplar de desarrollo del propio vulgar y de reflexión profunda sobre el hecho lingüístico, Morales trae a colación dos nombres ilustres. El primero es Castiglione, referido no por el nombre sino como “el autor del Cortesano”, con cuya obra defiende el uso de la propia lengua

y preciarse esto más que de otra ninguna gentileza, y recoge una larga disputa de quién debe ser en ella imitado³⁰.

Pero el ejemplo de Castiglione deja paso al considerado el gran teórico de la lengua, “el cardenal Pedro Bembo”, cuya obra, “á imitación de los que de la lengua latina Julio Cesar y Marco Varron escribieron”, reflexiona sobre a propiedad de la lengua y de las “cosas que pertenecen para bien hablarla”. Aunque en ningún momento Morales explicita el nombre de dicha obra, por existir solo una de esa clase en la producción del veneciano, queda claro que el castellano se está refiriendo a las *Prose della volgare lingua*. No es de extrañar que el nombre se elida; ya había hecho lo mismo poco antes con el nombre del “autor del Cortesano”, dejando siempre muy claro y perfectamente recuperable el referente ausente. De Bembo dice que su obra ha influido tanto en Italia que gracias a él no hay quien no cultive hoy “escrituras graves y de mucha sustancia”³¹, reconociéndole por tanto la importancia de sus estudios y su repercusión a nivel

²⁹ Cfr. *Prosas*, I, V.

³⁰ *Discurso sobre la lengua castellana*, 69.

³¹ *Discurso sobre la lengua castellana*, 70.

nacional e internacional. Le era, pues, perfectamente conocida la repercusión de las *Prosas* en las mismas tierras italianas; seguramente fue esa fama la que le empujó a su aprovechamiento, pues téngase en buena cuenta que todos los referentes aludidos o explicitados por Morales son referentes reputados, autores afamados cuya obra ha repercutido en las letras más allá de su propia tradición: Cicerón, Dante, Petrarca, Bembo, Castiglione; son solo los primeros.

De Italia se aplaude el que aprendan y cultiven las lenguas originarias para alcanzar la excelencia no solo en ellas, el griego y el latín, sino además “enriquecer su vulgar con tales despojos”³². Nótese que el término *despojos* será el utilizado por Herrera para identificar lo más provechoso de cada tradición y autor en beneficio de la propia lengua. El aprovechamiento no solo del propio vulgar, sino además de dos de las lenguas ilustres que conforman sus bases hace que Morales se duela del caso del castellano, al que ve descuidado en su uso literario y, por ello, ha perdido mucho de su valor, siendo las obras escritas en él tenidas en muy poco. Morales considera que el castellano tiene capacidades de sobra para soportar cualquier cultivo; sus características lo hacen suficientemente capaz: abundancia, propiedad, variedad y lindeza, es decir, los mismos principios de la retórica ciceroniana con que Bembo caracterizaba el toscano³³. Pero no es solo en este punto donde la huella del veneciano se deja sentir más. Para Morales existen dos errores de los españoles que son la causa del descuido y la infamia en que se encuentra el castellano. El primero, en considerar que la naturaleza enseña de forma innata el lenguaje y, por tanto, no es necesario que se trabaje para desarrollarlo en toda su excelencia; la naturaleza aporta y enseña todo lo necesario para su dominio. Y segundo, el considerar “vicioso y afectado todo lo que sale de lo común y ordinario”³⁴, quedando relegado, por tanto, el estudio y la elocuencia para el latín y el griego. Estos dos puntos cuentan con el paralelo directo con la obra del veneciano; por supuesto que de no suceder en la lengua castellana, el referente hubiera sido inútil, pero justamente el que se dé hace que el mismo defecto estudiado y resuelto por Bembo pueda ser aprovechado por Morales para denunciar el error y proponer las mismas soluciones que para el caso del toscano.

No os quedarían [dudas] – repuso el Magnífico – si no os empeñarais en seguir a esos otros que, como no saben razonar toscanamente, hacen creer que está bien criticar a los que sí saben; por lo cual, burlándose de todo el cuidado que estos ponen, sin ley alguna escriben, sin consejo alguno; y adondequiera que les lleva la vana y loca li-

³² *Discurso sobre la lengua castellana*, 70.

³³ Cfr. *Prosas*, I, XV.

³⁴ *Discurso sobre la lengua castellana*, 70.

cencia, que de ellos mismos han tomado, así van, tomando palabras indiferentemente de cualquier parte, a sus razonamientos llevando toda forma insulsa, toda expresión desmayada y fría, y afirmando además que así debe hacerse³⁵. [Además,] soy ahora de la opinión que el haber nacido en este tiempo florentino, a quien bien quiera escribir en florentino, no sea de mucha ventaja³⁶.

Para ambos la solución estará clara: serán necesarios unos modelos a los que imitar para poder conocer y usar bien la lengua, y se necesitarán unas normas y unos preceptos que prevengan o enmienden usos erróneos y viciosos constantemente repetidos. El arte suplirá las carencias propias del uso y le hará superar sus propias limitaciones. Serán necesarios buenos escritores que hagan las veces de modelo, pues su imitación, junto a la justa observancia de los preceptos de la elocuencia, será el mejor modo de perfeccionar la lengua.

¿Cómo sin buenos ejemplos de hombres que hablen propiamente, y sin mucha advertencia de imitarlos, se puede aprender esta propiedad? [...] Según esto, no habría diferencia entre un hombre criado desde su niñez entre rústicos, y otro que se crió en una gran ciudad ó en la corte³⁷.

La afectación, como es bien sabido, es uno de los conceptos históricamente más criticados, una de esas taras de la escritura que, muy especialmente durante el Renacimiento, abominaron de forma durísima los humanistas al completo. Morales no será menos y reclamará un equilibrio entre gravedad y hermosura, solución propuesta ya desde la Antigüedad y que permanecerá todavía válida; ella implicará, asimismo, un mínimo de cultivo que será determinante para darnos cuenta que para Morales, como para los grandes teóricos de la Antigüedad y el presente, pero a diferencia de otros muchos (como demuestran los fragmentos superiores), la escritura exige una dedicación que la excluye del cultivo puntual o el mero pasatiempo. Y téngase esto en cuenta al juzgar y valorar las aportaciones de los diferentes literatos; el grado de conciencia literaria es completamente diferente, como lo serán también las soluciones adoptadas.

Pues al fin y al cabo, Morales quiere lavar “la cara” a la lengua, concepto muy parecido y estrechamente vinculado al “limar las asperezas”³⁸ que el veneciano, refiriéndose a Dante, exigía para el correcto devenir ilustre de la lengua vulgar:

Yo no digo que afeites nuestra lengua castellana, sino que le laves la cara. No le pintes el rostro, más quitale la suciedad³⁹;

³⁵ *Prosas*, I, XIV.

³⁶ *Prosas*, I, XVI.

³⁷ *Discurso sobre la lengua castellana*, 71.

³⁸ *Prosas*, II, XX.

³⁹ *Discurso sobre la lengua castellana*, 72.

reclama su cultivo poético, pues, y como lengua de arte, la lima también es necesaria. Por ello se queja de que

lo que fue en todos los lenguajes estimado como cosa excelente y admirable, los españoles no solamente no lo procuremos, sino que lo tengamos por vituperio⁴⁰;

y eso supone una contradicción muy lamentable, porque si conocemos por los clásicos las cualidades de la elocuencia, ¿por qué no aplicarlas a la propia lengua? Y si el castellano pudo tener alguna duda al traer las máximas de la retórica ciceroniana, contaba con todo el Libro Segundo de las *Prosas* bembianas para su comentario.

Los principios de la elocuencia según Cicerón son analizados con rigor, pero dejando de lado la nomenclatura explícita de sus conceptos, como de otro modo también hizo el veneciano. *Inventio, dispositio, aptum, decorum, puritas, suavitas* son conceptos que articularán el comentario de la elocuencia aplicada ahora, como hiciera Bembo, al propio vulgar, pero cuya nomenclatura en balde la buscaremos en ambas obras. De hecho, el desarrollo de ambas es muy similar, pues siguen el mismo orden analítico, coincidiendo asimismo en la formulación de la mayoría de conceptos, lo que no debe extrañarnos pues ambos toman sus bases del mismo referente común. Nótese, sin embargo, que el carácter preceptístico y universalizante de la obra bembiana supera con creces la de Morales, llegando solo Cicerón a ser parangonable en profundidad de reflexión con su origen. Y eso se ve muy claro cuando Morales, advirtiendo las capacidades sugestivas de las palabras y el predominio de la forma sobre el contenido (realidad que ya fue advertida por el veneciano), exige la necesidad de complacer el oído a través de la gracia, el orden, la conveniencia y la variedad, y a la vez la exigencia de un equilibrio entre el *prodesse* y el *delectare*, es decir, que las palabras “enseñen el entendimiento más sabrosamente y con más gusto”⁴¹. Bembo, por su parte, tratará *in extenso* las diferentes vías por las que una palabra puede devenir grave y causar deleite, y a ello dedica un libro entero de los tres que conforman sus *Prosas*. El veneciano analizará las capacidades sugestivas del elemento fónico-rítmico y también del puramente formal con gran profundidad: el tipo de letras, rimas, sonidos y sus combinaciones, para el primero, el número de letras y sus características; su combinación y la naturaleza de la palabra, para el segundo⁴².

Asimismo, Morales coincidirá con Bembo (también con Dante) en dirigir sus reflexiones a poetas e intelectuales; para ambos, el gusto popular, que carece de las capacidades para detectar los errores del ritmo o la composición y no está forjado en el cultivo y el trabajo, será considerado ines-

⁴⁰ *Discurso sobre la lengua castellana*, 73.

⁴¹ *Discurso sobre la lengua castellana*, 74.

⁴² Cfr. *Prosas*, II, IV-XXI.

table y, por ende, negativo. Juzgar, pues, una obra literaria corresponderá a quienes también sean literatos, aunque considerar los motivos de su perduración, que también analizará Bembo⁴³, cae fuera de las posibilidades y objetivos de Morales.

Como conclusión, Morales ofrece un breve repertorio de algunos escritores que han cultivado de forma sobresaliente la lengua castellana; ellos han abierto el camino para que otros les sigan, ofreciendo sus propias producciones como modelos literarios. Aquí aparecerán, por supuesto, Boscán y Garcilaso: el primero en calidad de traductor (faceta por la que sería más recordado), el segundo como el gran poeta de las letras castellanas que ha llegado a superar con su obra en vulgar (nótese que también se destaca su producción en latín; doble faceta que tendrá también el veneciano, entre otros muchos) a sus modelos italianos. Morales no analizará explícitamente la influencia italiana en España más allá de Castiglione y Bembo, aunque, como esperamos haber dejado claro, él mismo es uno de los mejores ejemplos de la influencia de Italia en las letras castellanas.

Hemos visto, por tanto, cómo la obra de Morales guarda una estrecha relación con la bembiana; para Terracini, incluso, es netamente de estirpe quintiliana y bembiana⁴⁴. Si tuviéramos que dividir su obra en partes podríamos diferenciar tres: la primera, en que establece la necesidad universal de amar y cuidar la propia lengua; la segunda, en que señala el descuido y critica la propia tradición hacia la lengua; y la tercera, en que denuncia la falta de buenos modelos y hace un repaso crítico de las obras españolas que ya empiezan a enriquecer la lengua (esta parte es muy similar al final del diálogo de Valdés).

En la primera parte, Morales establece la necesidad de cuidar la propia lengua y el imperativo de no interferencia entre tradiciones, tal como sucedió con la griega y la latina, y ahora con la italiana y la española (e incluso más, con la latina y la española). En Italia, Castiglione y Bembo son los ejemplos más representativos de cómo los italianos han puesto un empeño extraordinario en el crecimiento de su lengua y tradición. Para Terracini, en toda esta parte se respira una atmósfera bembiana, sobre todo en relación a los capítulos III, V y XVI del Libro Primero de las *Prosas*⁴⁵. En ellos se establece la diferencia entre lengua de uso y lengua de arte, de cuya comparación surge el concepto de élite aristocrática⁴⁶; y la importancia de escribir en la lengua propia, a imitación de los griegos y los romanos:

⁴³ Cfr. *Prosas*, I, XVIII.

⁴⁴ Cfr. Terracini, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁵ Cfr. Terracini, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁶ Véase el concepto de élite aristocrática que se desprende de este fragmento. El uso del pueblo, maleable, débil y poco fiable cede ante la fuerza de una tradición asentada en los buenos libros y los escritores reputados: cfr. *Prosas*, I, XVI.

Bembo insiste con fuerza en este punto, de lo cual se desprende la más que probable influencia del veneciano, principalmente en el capítulo III del Libro Primero⁴⁷. Asimismo, existe una más que posible influencia bembiana en Morales del capítulo V del primer Libro, cuando Morales dice que Cicerón amó su lengua y para enaltecerla y ennoblecerla compuso sus obras en ella; con ello Cicerón habría conferido con su obra dignidad, grandeza, reputación y autoridad al latín⁴⁸.

En cuanto a la segunda parte, la diferencia entre afectación y cuidado parte en Morales de una posición netamente bembiana, pero sin caer en la rigidez de este, pues concede un margen más amplio a la lengua de uso (dado el estadio de evolución de la tradición castellana)⁴⁹ que a la de arte. Para Bembo,

ya que no podemos saber del todo cuál será el uso de las lenguas de los hombres que nacerán el siglo que viene, y mucho menos de los que nacerán muchos siglos después de nosotros, debe considerarse qué forma y qué estado debe darse a nuestras composiciones para que puedan gustar en cualquier edad y a cualquier siglo, a cualquier época ser gratas; del mismo modo que hicieron en la lengua latina con sus composiciones Virgilio, Cicerón y otros, y en la griega Homero, Demóstenes y muchos otros; los cuales no escribían según el habla que se encontraba en uso y en boca del pueblo en su época, sino según les parecía que pudiera gustar durante más tiempo⁵⁰.

El veneciano, por tanto, dice que los grandes escritores de la Antigüedad no escribieron con la lengua del pueblo (la que se usaba en su época), sino que escogían la lengua que les parecía que podría gustar más y, por tanto, perdurar en el tiempo. Morales, por su parte, demuestra ciertas reticencias hacia la posición bembiana, la cual llena de reservas y puntualizaciones. Para él, Cicerón escribía en la lengua de los romanos de su tiempo, pero escogía las mejores palabras y las juntaba con más gracia a través de su bagaje literario, su gran juicio “ayudado del arte”, y su enorme experiencia.

En conclusión, las páginas de Morales representan la contribución más meditada de la cultura española de la primera mitad del XVI hacia una dignificación de la lengua operada sobre una base puramente cultural. En Morales confluirán las dos grandes líneas de desarrollo de la doctrina lingüístico-literaria española. Morales se presenta como el origen de una idea de *discreción* que permite temperar el criterio toledano (y que luego encontraremos en Cervantes), y del *arte* que, en lengua literaria, permite refinar la naturaleza⁵¹. Asimismo, sus ideas acerca de la lengua hablada y la

⁴⁷ Cfr. *Prosas*, I, III y *Discurso sobre la lengua castellana*, 66-67 y 71.

⁴⁸ Cfr. *Prosas*, I, V y *Discurso sobre la lengua castellana*, 68.

⁴⁹ Cfr. Terracini, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁰ *Prosas*, I, XVIII.

⁵¹ Cfr. Terracini, *op. cit.*, pp. 120-121.

lengua de arte, atravesadas por la afectación y la elocuencia como extremos de un ropaje que permitirá a la oralidad moverse hacia la escritura, llegarán a Herrera en cuanto completa la superación no solo del criterio castellano, sino también del cortesano en el concepto de lengua nacional y aristocráticamente dirigida por los poetas (con la consiguiente separación respecto del vulgo); de la amplísima apertura a los neologismos⁵²; de la lengua en perpetua formación⁵³.

Miguel Sánchez de Lima

La inclusión de *El Arte poética en romance castellano* (1580) de Miguel Sánchez de Lima en este artículo responde más a criterios de deuda histórica que a una verdadera influencia bembiana directa, pues, como es bien sabido, fue la primera preceptiva poética italianizante de las letras castellanas. A pesar de ello, *El Arte poética* es una obra carente de profundidad que se ofrece solo como breve manual al uso de la poesía al itálico modo; su aparición tardía y el hecho que por las mismas fechas aparecieran las ediciones del Brocense y Herrera a la poesía de Garcilaso, la relegaron al olvido (a nuestro entender merecido por su brevedad y falta de aspiracio-

⁵² Acerca de los neologismos y la diferente valoración que recibieron en la época, véase el *Diálogo de las lenguas* de Damasio de Frías. En él, el autor realiza una crítica hacia los neologismos (de origen italiano, francés y latino) que están en auge en la España de su tiempo. Frías está muy lejos de una de sus fuentes principales, Sperone Speroni y su *Diálogo delle lingue* (al que cita en alguna ocasión), pues no pretende ninguna defensa de la lengua vulgar como instrumento científico válido para la reflexión ni discurrir acerca de la mejor variedad dialectal para formar o codificar la lengua poética. El olvido de su obra estaría justificado por la estrechez temática de la misma, lo cual, en comparación con otras de mayores aspiraciones y miras (Lima, Valdés o finalmente Herrera), quedaría en nada para la posteridad; y justo por las mismas razones no hemos incluido en nuestro estudio acerca de Frías y su obra más que la presente nota. Para más información al respecto véase Eugenio Asensio, «Damasio de Frías y su “Dórida”, diálogo de amor: el italianismo en Valladolid», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1975, pp. 219-234; también José Luis Pensado, *Una crisis en la lengua del Imperio. El “Diálogo de las lenguas” de Damasio de Frías*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982; María Soledad Salazar, *Damasio de Frías. Controversias literarias en la corte vallisoletana*, Valladolid, Diputación Provincial, 2002; y la tesis doctoral de Laura Fernández García, *Damasio de Frías. Diálogo de la discreción, edición y estudio*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

⁵³ Sobre la influencia de Morales en Herrera y Medina: cfr. Terracini, *op. cit.*, pp. 121-125. De interés resulta también la respuesta de Morales a la carta del 20 de agosto de 1560 desde Francia de su alumno Francisco de Figueroa, aunque dicho interés reside solamente en la formulación del presupuesto siguiente: “Tenemos que pronunciar como el natural de la lengua pide, tengamos también por mejor el escribir como pide el pronunciar. El pronunciar assi es bueno, el escribir assi lo ha de ser, pues se escribe para que se pronuncie lo que se halla escrito” (citamos por Annalisa Argelli, *Francisco de Figueroa. Il poeta delle due culture*, Ravenna, Edizioni Essegi, 2005, p. 212). Véase un estudio más detallado en el apartado que dedicamos a Figueroa.

nes), no siendo apenas reeditada hasta pleno siglo XX.

Su reflexión en torno a las diferentes formas de la retórica y las exigencias del vulgar llevará a Lima por los mismos lugares comunes que sus predecesores. La reivindicación del vulgar sobre el latín deja en la obra de Lima paso a la necesidad del cultivo poético como medio para crear una literatura superior. Para ello, obviamente, será necesario contar con buenas leyes y preceptos, que, en cualquier caso, y en un intento por hacerse extensible al común de la literatura, servirá para suplir “la falta de naturaleza”⁵⁴. Esta consideración, que veíamos anteriormente en Bembo⁵⁵, vendrá matizada, porque si bien es cierto que el arte puede aportar y suplir las carencias poéticas innatas, no es menos cierto que tener solo ingenio o solo arte, sin el justo equilibrio entre los dos, hará del artista un poeta menos perfecto; y en eso sí se aleja de Bembo, porque para el veneciano la misma calidad puede alcanzarse por uno u otro camino, si bien quien carezca de ingenio innato lo tendrá más difícil para conseguir la excelencia de las letras. Esa indecisión de Lima vendrá luego solventada inclinándose el autor por el predominio, dentro del desequilibrio de ambas facetas, del genio poético por encima de los preceptos artísticos; aunque no será hasta poco después que definirá la *vena poética* como natural inclinación hacia el arte, con fluctuación creciente-decreciente en el ánimo:

Assi que queda concludyo, que vena Poética no es otra cosa, saluo vna natural inclinacion que los hombres tienen, y esta les crece y les mengua. Y assi se vee claramente, en que vnas vezes haran cosas muy subidas, y otras no haran cosa que valga nada: y lo mismo en todas las artes, como en la Poesia⁵⁶.

Para Sánchez de Lima, como para los demás autores del Renacimiento español, los principios del eclecticismo vendrán asumidos de forma natural, y no se registrarán debates sobre los diferentes tipos de imitación del calibre que se registraron poco antes en el país vecino. Para el Renacimiento español, pues, el canon ecléctico configurará las bases de toda poé-

⁵⁴ *Arte poética en romance castellano*, 12 (citamos por Miguel Sánchez De Lima, *El arte poética en romance castellano*, ed. de Rafael de Balbin Lucas, Madrid, CSIC, 1944).

⁵⁵ Cfr. *Prosas*, I, XIII-XIV y *De imitatione*, 45 (citamos por Giorgio Santangelo, *Le epistole De Imitatione di Giovan Francesco Pico della Mirandola y Pietro Bembo*, Florencia, Olschki, 1954), aunque recorre ampliamente dichas obras. Acerca de la dicotomía naturaleza-arte reflexionó ampliamente José Manuel Rico (*La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación Provincial, 2001, pp. 45-76), quien dedicó las páginas 68-76 a reflexionar acerca del *furor poético* en relación al *estudio* y cómo, desde la Antigüedad, estas relaciones habían ido oscilando hasta su culminación en el Barroco español. El concepto tratado aquí (Lima-Bembo) no se corresponde tanto con la selección de un modo u otro de escribir (por inspiración o a través del trabajo constante), sino en cierto talante natural que inclina al ser humano hacia la producción artística; y dentro de ella, le permite, de forma fluctuante, realizar obras extraordinarias unas veces, y otras veces algo más mediocres.

⁵⁶ *Arte poética en romance castellano*, 38.

tica; de ahí que sea un lugar común entre ellos el elenco de autoridades contemporáneas asumibles como modelos literarios ilustres. Bembo, por supuesto, también incluiría un listado de artistas de talla en su obra cuyo ejemplo enriquecería las letras vulgares; incluso se remontaría para ello a los provenzales y, avanzando en el tiempo, llegaría hasta los más recientes. Pero para el veneciano esos escritores servían no solo como contribución al crecimiento del vulgar, sino también para ser tomados muy puntualmente en algunos de los momentos más excelsos de su producción, pues el ciceronianismo aceptaba el préstamo puntual⁵⁷. Para Lima y los españoles, sin embargo, esos contemporáneos (entre los que se cita a Petrarca, de amplia difusión en España tanto en original como en diversa traducción⁵⁸) eran modelos poéticos actuales de fama equiparables a lo más escogido de los antiguos; Petrarca, Boscán, Garcilaso, Montemayor, Garcí Sánchez de Badajoz estarán mejor valorados ahora que en vida y, junto a un elenco mucho mayor de jóvenes incorporaciones (Diego de Mendoza, Juan de Almeida, Figueroa, Ercilla), se les considera la época dorada de la poesía castellana. Con su lección deberán aportar una vía modélica de superación del momento de crisis en que se encuentra la poesía, ya por carecer de preceptos en los que respaldarse, ya por no resultar rentable el cultivo de las letras.

La obra de Lima se basa en tres diálogos típicamente renacentistas ambientados, no como las *Prosas* en un ambiente cortesano cerrado (el salón de la casa veneciana de Carlo Bembo), sino en un *locus amoenus* donde dos amigos hablarán tanto de qué es la poesía “y las excelencias della”, como las “composturas que en España se usan”.

Para Lima como para Dante, Bembo y Herrera, la poesía es la “causa para conseguir y alcanzar cualquier gusto”⁵⁹; la preparación del juicio a través del trabajo será una constante en las poéticas renacentistas. Pero la poesía también puede conducir a la fama. Es curioso cómo funde aquí Lima dos elementos en los que Bembo hará especial hincapié: la fama de las letras y el caso de Aquiles y Homero. La célebre historia de Alejandro

⁵⁷ Cfr. Oriol Miró Martí, «La reforma bembiana», *Humanistica: An International Journal of Early Renaissance Studies*, (en prensa); y «Principios del ciceronianismo bembiano ...», art. cit., pp. 9-34.

⁵⁸ Jacobo Cortines especifica, en su edición del *Cancionero* de Petrarca (Madrid, Cátedra, 1997, pp. 124-125), las traducciones de los *Triunfos* y del *Cancionero* en el siglo XVI; que son: Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobre ellos se hizo de A. de Obregón (1512), *Los Triumphos de Francisco Petrarca, agora nuevamente traduzidos en lengua Castellana, en la medida y número de versos que tienen en el Toscano y con nueva glosa* de H. de Hoces (1554), *De los sonetos, canciones, madriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca, traducidos del toscano* de S. Usque Hebreo (1567), y, finalmente, *Los sonetos y canciones del Poeta Francisco Petrarca* de E. Garces (1591).

⁵⁹ *Arte poética en romance castellano*, 40.

llorando en la tumba de Aquiles por no contar con un Homero que le hiciera inmortal con su escritura, que veíamos reproducida como lugar común de las aspiraciones a la perduración en la *Raccolta Aragonesa* y el *De imitatione* (y que encontraremos luego en los principales autores del XVII español), se funde aquí con el ideal de la fama que otorga el cultivo de las letras (Bembo añadiría el prestigio de ser reconocido entre los primeros), llegando a ser comparado el renombre de los protagonistas de los grandes hechos de la Antigüedad con los poetas que escribieron sobre ellos:

Y si no, mirad quales tienen mayor renombre Héctor, y Achiles por lo que hizieron, o Homero, y Virgilio por lo que escribieron⁶⁰.

El que la poesía dote de buen gusto y entendimiento al poeta, sea por tanto un medio civilizador, hace que Lima critique el mal ejemplo de los libros de caballerías, extendiendo su censura al lenguaje de los mismos, que considera anticuado, y a su falta de retórica, de preceptos que lo rijan. Bembo criticaba la literatura inmediatamente precedente porque no aplicaba correctamente las leyes de la retórica y porque su lenguaje era puramente sincrónico, muriendo en muchos casos sin dejar continuidad tras él poco después de ser escrita la obra. Para el lusitano, el lenguaje de los libros de caballerías, inmediatamente precedentes en el tiempo y todavía con continuidad cuando él escribe (como sucedía con la literatura cortesana del Cuatrocientos para el veneciano) no sirve como modelo de lengua, porque su lenguaje ha quedado desfasado, relegado a un tiempo y a una tradición que no ofrecen continuidad ni adaptación con la propuesta por Lima y los italianizantes. La misma crítica, pues, la misma afinidad, pero casos, los de Lima y Bembo, no parangonables ni deudores entre sí de modo alguno.

Del primer diálogo solo nos queda señalar dos puntos relacionados directamente con la obra bembiana. Ninguno de ellos demuestra a ciencia cierta la deuda directa, aunque, como veremos, el segundo de los puntos sí podría llevarnos a conjeturar una posible lectura de la obra del veneciano por parte del lusitano.

El primer punto es la consideración que la poesía proporciona utilidad y provecho tanto para el alma como para “el gusto de los hombres de claro juicio y delicado entendimiento”⁶¹, lo que se debe a la variedad temática de la misma, pues la poesía reúne teología, derecho, astrología, filosofía, música y las siete artes liberales. Esta amplia variedad era justamente la que Bembo le había criticado a Dante⁶², porque ella le había impedido poner la debida atención a la lengua que utilizaba. El segundo punto se basa en el vocabulario utilizado en el siguiente fragmento:

⁶⁰ *Arte poética en romance castellano*, 21.

⁶¹ *Arte poética en romance castellano*, 43.

⁶² Cfr. *Prosas*, II, XX.

y si alguna confianza me queda, es saber yo, que la delicadeza de vuestro entendimiento limara la grosseria del mio toscano y rudo, y assi seran remediadas mis faltas con vuestras sobras⁶³.

En él predomina una fuerte correspondencia con conceptos ampliamente utilizados por el veneciano: “limar la grosseria, mio toscano y rudo” y remediar las “faltas con vuestras sobras” son términos muy utilizados y fácilmente parangonables con fragmentos de las *Prosas*, en especial II, XX. En cualquier caso, pese a las correspondencias de este fragmento con el vocabulario más típico del veneciano, los conceptos comentados son propios también de la tratadística y la preceptiva renacentista siendo un bien común utilizado por la mayoría de los intelectuales de España e Italia; y ello solo nos permite conjeturar una posible (quizá algo lejana) lectura de la obra de Bembo, cuya coincidencia en el tiempo influyera de forma decisiva en la redacción de este fragmento, o cuyo recuerdo, más o menos remoto, incidiera en la elección (tan importante, por otra parte, en los autores del Renacimiento) de este léxico.

El grueso del segundo diálogo se lo lleva el análisis de las diferentes composturas “traídas de la Toscana por Garcilaso y Boscán”. De los trece tipos de composición, Bembo solo comentará seis⁶⁴: los tercetos, las octavas, los sonetos, las sextinas, las canciones y los madrigales; serán estos en los que centraremos nuestro análisis.

Para Lima, los tercetos deben usarse para composiciones largas y deben cerrarse con un cuarteto final; más allá de su configuración rítmica y algún ejemplo, el comentario del lusitano se detiene aquí. La aportación de Bembo completa la de Lima; aunque coincide con él en la descripción rítmica de la estrofa, ello no demuestra empero ninguna influencia del italiano sobre el lusitano. Bembo aporta la novedad de considerar los tercetos un tipo de rima regulada, es decir, que mantiene a rajatabla unas normas inamovibles; que fueron llamados *cadena*, por la forma entrelazada de sus rimas; y que su recuperador para el vulgar fue Dante en su *Commedia*. Nada de esto en Lima.

Las octavas, que en ambos preceptistas ocupan el segundo lugar del análisis rítmico, vienen muy detalladas en la obra del lusitano, incluso más que el veneciano, aunque este aporta dos detalles históricos que se le escapan a aquel, y son que fueron los sicilianos los inventores de este tipo de estrofa, y que fueron luego los toscanos los que añadieron un tercer tipo de rima a los dos únicos tipos que configuraban el *Strambotto* siciliano, dando como resultado la *octava toscana*, que justamente es la que importó España (detalle que, por supuesto, omite).

⁶³ *Arte poética en romance castellano*, 45.

⁶⁴ Para todo el comentario: cfr. *Prosas*, II, XI-XIII.

La evolución paralela de ambos seguida hasta ahora se rompe, pues Lima salta la sextina (que Bembo considera, igual que el terceto y la octava, un tipo de rima regulada) y pasa a analizar los sonetos. Su análisis es bastante detallado, llegando incluso a diferenciar dos tipos de sonetos, los comparativos y los dialogísticos. Las características formales del soneto y el ejemplo aducido en su demostración le llevarán a reflexionar brevemente sobre la anáfora, figura retórica que apenas apunta por considerar que su obra no es un tratado de retórica sino una preceptiva poética. Bembo considera el soneto un tipo de rima mezclada, es decir, que tiene en parte normas y en parte es licenciosa. Para él, el orden de las rimas y, en parte, el número de las mismas vienen sujetos al placer, pues incluso los antiguos llegaron a hacer sonetos con solo dos rimas (el llamado *soneto continuo*), y a veces introducían una rima en mitad del verso (la llamada *rimalmezzo*). El análisis del veneciano, más bien de carácter histórico (debido seguro a la familiaridad de las formas analizadas en su tradición, lo que no ocurría con Lima, lo cual le empuja al análisis formal de las composiciones), termina en una referencia a un error de Dante, que llamó soneto en su *Vita Nuova* a lo que realmente era una canción⁶⁵. Toda la aportación del veneciano le es desconocida, por tanto, al lusitano.

Tras los sonetos, Lima y Bembo prosiguen con las canciones. Ambos las consideran formas libres, aunque debe mantenerse la relación normativa de pies largos (endecasílabos) y cortos (heptasílabos). Esta excesiva libertad conlleva el riesgo de ofender el oído, ya sea con una composición errónea de los pies y la rima, ya sea con una combinación inesperada de los mismos. Esto lleva a Lima a reflexionar sobre el concepto de gusto y a ofrecer diferentes ejemplos de ello. Todo ello ajeno al veneciano, como también lo es el que el lusitano haga referencia a la tradición de Portugal de que las canciones son cantadas por mujeres mulatas o morenas. Considerar que la rima es libre, así como su número y medida, pero una vez escogidos en la primera estrofa determinarán el resto de la composición, devendrá norma, es un precepto poético que Lima solo recoge para las redondillas, que no pertenecen al repertorio métrico italianizante. Diferencias hasta ahora lo suficientemente grandes como para quedar demostrada ya la escasa (casi nula) vinculación del *Arte poética* con la estética bembiana.

⁶⁵ En realidad fueron dos: *O voi che per la via d'Amor passate*, VII y *Morte villana, di pietà nemica*, VIII. Dante no llamó soneto a una canción, sino a dos; lo que si bien demuestra un ojo agudo para la crítica al modelo (recuérdese que Dante, pese a las críticas, es uno de los pilares de la nueva estética), Bembo demuestra ignorar el tratado *De ritmis vulgaribus* (Venecia, 1509) de Antonio da Tempo; hipótesis esta que Dionisotti (Pietro Bembo, *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Turín: UTET, 1992, p. 153) lleva mucho más lejos, afirmando la incapacidad del veneciano para distinguir canciones y sonetos *rinterzati*; para estos: cfr. Antonio da Tempo, *Delle rime volgari*, ed. G. Grion, Bologna, 1868, pp. 83-88). Cfr. *Prosas*, II, XI.

Solo nos queda por analizar las posibles correspondencias en los madrigales y las sextinas. De buen principio, ambas tradiciones difieren al recoger las posibles etimologías de *madrigal*, y pocas pruebas son más definitivas para establecer los vínculos entre obras que la coincidencia en los orígenes etimológicos de conceptos a estudio. Lima formula una hipótesis muy vaga de la que no parece muy convencido, atribuyendo a algún poeta de nombre parecido el nombre de la composición en que se hizo célebre. El veneciano, por el contrario, se acerca más a las hipótesis críticas que a lo largo del tiempo han especulado con mayor seriedad sobre el origen de la palabra; aun así, no llega a decidirse por ninguna de los dos posibles orígenes que reporta: *madrigal* vendría de *material*, por cantar en esas estrofas cosas materiales o rudas, esto es, de temática no elevada; o de *madriali*, porque con ellos se cantaban amores pastoriles o sucesos selváticos, como hicieran los latinos y los griegos con las églogas. Para Bembo, los madrigales son composiciones libres que no se rigen por ninguna norma en el número de versos o en su rima; aunque sí existen excepciones que responden a reglas, y estas son los que hizo Petrarca⁶⁶. Lima también considera que en ellos existe un alto porcentaje de libertad, y ello le lleva incluso a introducir, aunque de forma velada, léxico vulgar y expresiones coloquiales, como bien demuestra el madrigal introducido a modo de ejemplo. Lo que, como ya hemos tenido ocasión de ver, se opondrá frontalmente a uno de los pilares de la teoría lingüístico-literaria bembiana.

Las sextinas serán analizadas con detenimiento, especialmente en lo concerniente a las rimas; serán el tipo de composición mejor considerado por el lusitano debido a su mucho artificio. Esta valoración tan positiva la compartirá el veneciano, haciendo que sus inventores fueran los provenzales, con toda la carga ilustre que ello conlleva. Por otra parte, nada más lejos de la profundidad analítica del lusitano que la brevedad del veneciano. Nada que ver, por tanto, una obra con la otra.

Hemos visto cómo a pesar de algunas afinidades (propias y compartidas, por otro lado, con el grueso de escritores renacentistas), no es posible demostrar ninguna correspondencia directa de las *Prosas* con el *Arte poética en romance castellano* de Sánchez de Lima. Los diversos momentos en que ambas obras cruzan sus caminos son demasiado laxos, imprecisos y conceptualmente comunes como para verificar ninguna dependencia de una respecto de la otra.

⁶⁶ Cfr. *Prosas*, II, XI.

Juan de Valdés

Sobre las relaciones entre Bembo y Valdés ya tuve ocasión de hablar *in extenso* en otra ocasión, por lo que remito a la publicación correspondiente⁶⁷. Sin embargo, para no dejar cojo este estudio apuntaré a continuación cuáles son las conclusiones a las que he llegado tras analizar las dependencias del conquisense respecto de Bembo.

La referencia directa a la obra bembiana se limita a las primeras páginas del diálogo y su función es completamente instrumental, pues sirve para aclarar uno de los lugares comunes del debate lingüístico, esto es, la ausencia de modelos y la falta de cultivadores en vulgar. Existe cierto grado de afinidad entre el *Diálogo de la lengua* de Valdés y las *Prosas* de Bembo, aunque ambos presentan las mismas diferencias insalvables que enfrentan a los *teóricos cortesanos* y los defensores del *clasicismo vulgar*. La obra de Valdés es deudora de la de Bembo porque representa parte del estímulo para su redacción (coinciden también ambos en servirse del diálogo, alejándose con ello del marco genérico del tratado, que en la época era el más usado para la temática desarrollada), y le ofrece tanto el elenco temático de los principios constituyentes del debate como gran parte de los conceptos desarrollados. Ambos difieren en los principios imitativos y las bases para la correcta escritura y la buena conversación. Ambas obras poseen talentos y objetivos distintos; podríamos afirmar que, en comparación, la de Valdés es una mera aproximación a la vastedad de la del italiano; además, los preceptos lingüístico-literarios del conquisense se encuentran muchísimo más cerca de los de Castiglione o Calmeta. Por tanto, aunque las semejanzas son muy puntuales, sí puede considerarse la obra valdesiana en parte deudora de la bembiana; además, la amplitud de las *Prosas* justificaron su consulta y aprovechamiento, más todavía habiendo escrito Valdés su diálogo desde Italia. Además, de ellas el conquisense no pudo decir aquello de “sí lo he leído, no me acuerdo”⁶⁸ con el que suele desacreditar las obras que peor consideración le merecen.

⁶⁷ Oriol Miró Martí, «El camino hacia la lengua poética española: Bembo en los autores preherrerrianos (Juan de Valdés)», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Poitiers, FR 11-15 julio 2011)*, en prensa.

⁶⁸ *Diálogo de la lengua*, 246-247 (citamos por Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1982). Terracini (*op. cit.*, pp. 75-84) es de la opinión que no existe una influencia directa de Bembo sobre Valdés; opinión que no comparto, ni tampoco Rita Hamilton («Juan de Valdés and some Renaissance theories of language», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXX, 119, 1953, pp. 125-133).

Francisco de Figueroa

El papel de Francisco de Figueroa en los albores de la formación de la lengua poética en España es escaso. Como poeta, su producción ha sido reconocida y ampliamente editada en diversas ocasiones y de forma moderna⁶⁹. Sin embargo, muy poca contribución puede aportar al debate, pues el contenido preceptístico propiamente de su obra (escritos en que reflexiona sobre la lengua, su problemática y el rumbo que debería tomar) se reduce a una carta escrita a su maestro Ambrosio de Morales, a quien hemos tenido ocasión de dedicar algunas líneas más arriba.

Figueroa fue discípulo de Morales y de él recibió la profunda convicción de la importancia de la literatura en la formación del individuo, así como la pureza de la lengua y la literatura castellana antigua y contemporánea, tal como demuestra dicha carta, enviada desde Francia el 20 de agosto de 1560. Estos estímulos que infundirá en sus discípulos Morales serán los mismos que le llevarán a escribir su *Discurso* de 1546.

Tal como ya han insistido los críticos que se han dedicado a investigar acerca de la vida del poeta, Figueroa poseía un talante estudioso de una intensidad inusual; esta facilidad por el estudio marcaría su período de formación de tal modo que le llevaría a profundizar en materias ciertamente arduas, como el Derecho, y a afrontar la dedicación profesional y humanística de un modo intensamente maduro, aun de forma prematura. Todo lo cual le permitirá un desarrollo intelectual que ya ha sido señalado en diversas ocasiones⁷⁰.

Asimismo, además de la intensidad de su dedicación intelectual, resulta fundamental destacar la gran cantidad de viajes que realizó a lo largo de su vida, principalmente a Italia. De hecho, fue en Italia donde desarrollaría la mayor parte de su obra poética y donde entraría en contacto con los círculos humanistas del petrarquismo del XVI. Durante su estancia en Italia como soldado imperial, que sucede desde muy temprano (antes de los veinte años), entrará en contacto directo con la poesía petrarquista y las figuras principales de las nuevas letras. Igualmente frecuentará academias, como la Degli Intronati en Siena, y entrará en contacto con la Academia Florentina, aunque sin la implicación de la anterior. Será en la ciudad sienesa donde además se ejercitará con mayor intensidad en competiciones poéticas y lecturas públicas tanto de las Tres Coronas como de los nuevos poe-

⁶⁹ Recientes son las ediciones de Cátedra (1989), de la editorial Istmo (1998) o de la Biblioteca Universitaria de Padua (2005).

⁷⁰ Así Argelli (*op. cit.*, pp. 49-99), Maurer (*Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1998, prólogo) y López Suárez (*Francisco de Figueroa, Poesía*, ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989, introducción).

tas, principalmente Sannazaro y Bembo, de cuya obra tuvo conocimiento directo desde muy temprano y que, como ya ha sido señalado, resultará de una importancia vital para su desarrollo poético⁷¹

De Bembo, en el terreno poético, aprovecharía básicamente la teoría amorosa expuesta en *Gli Asolani* y su desarrollo poético en las *Rime*⁷². Citando a López Suárez:

la capacidad sincrética de Figueroa sostenida por la propia cohesión interna de la tradición es el resultado, por lo que al aspecto temático concierne, de un conocimiento profundo de *Gli Asolani*⁷³.

Para Argelli, el petrarquismo de Figueroa se mueve entre dos polos: uno más cortés, estereotipado e idealizante, de estampa más stilnovística (cuyo representante y fuente principal sería Cavalcanti); y otro al que considera más *libre*, de raigambre bembiana y en el cual el neoplatonismo permite una evolución de la sensualidad de las imágenes y el verso. Este último, además, vendría enriquecido con el magisterio poético de Benedetto Varchi a través de su famoso ciclo de *Damone e Fili* y sus *Lezioni sopra diverse materie poetiche* (1590)⁷⁴. Con todo, el eclecticismo caracteriza la práctica imitativa de Figueroa; su obra se presenta como una vasta síntesis ecléctica de las corrientes culturales de su época. Por tanto, Figueroa asimilará elementos de la doctrina platónica sobre el proceso amoroso a través de Bembo, y a través de este se remontará a Petrarca y Ficino⁷⁵. A grandes rasgos, los *Asolanos* le permitirán a Figueroa ampliar y concretar las fuentes de los diferentes tratados que debatieron en la época la cuestión del amor en términos de razón y deseo⁷⁶. Por tanto, y a pesar de la influencia bembiana, no puede considerarse que Figueroa siga los preceptos ciceronianos de Bembo, sino que, muy al contrario, aprovechará la lección de muchos para configurar y enriquecer su obra poética. Veremos en seguida qué papel cumple Bembo en este proceso.

Como decíamos, en Siena Figueroa entrará en contacto con círculos y academias de talante renacentista, lo cual, unido a su natural inclinación al saber, provocarán un aprendizaje intelectual y un desarrollo intenso de su

⁷¹ López Suárez (*op. cit.*, pp. 44-62) dedicaría todo un apartado de su edición de la obra poética de Figueroa a estudiar los elementos petrarquistas de la obra figueroniana, en la cual, como muy bien demostró, Bembo jugaría un papel fundamental.

⁷² Para la influencia concreta de las *Rime* bembianas en Figueroa: cfr. López Suárez, *op. cit.*, p. 59.

⁷³ López Suárez, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁴ Cfr. Argelli, *op. cit.*, pp. 151-177.

⁷⁵ Cfr. López Suárez, *op. cit.*, pp. 51-53.

⁷⁶ Para un estudio de la influencia de *Los Asolanos* en la obra de Figueroa: cfr. López Suárez, *op. cit.*, pp. 56-58.

actividad poética según los cánones petrarquistas. En Italia llevará a cabo lecturas centradas en la producción en romance, cuyo eje será la casuística amorosa platónica y la indagación constante acerca de la naturaleza del amor. Sus principales modelos serán, por un lado, Petrarca y el *Canzoniere*, que harán las veces de guía para la conducta amorosa y para la expresión poética; y por otro, Bembo, que supondrá para el poeta la gran mediación práctica y teórica con el gran modelo (Petrarca), y a través de cuya obra el castellano asimilaría el petrarquismo⁷⁷.

Varchi será el principal difusor de las teorías bembianas debido a su papel relevante como poeta y como lector de la Academia Florentina desde 1550, además de su relación directa con el veneciano, que le valió el ser su albacea testamentario. A pesar de que no existen pruebas de que Varchi y Figueroa se conocieran personalmente (como sí sucedió, por ejemplo, con Aldana), sí las hay en relación a que Figueroa se apoyó en las *Lezzioni* varchianas para configurar su petrarquismo⁷⁸. Varchi supuso para Figueroa el puente hacia Bembo y hacia Petrarca, y su labor poética es reseguible en un buen número de composiciones⁷⁹. En cuanto a Bembo, este le abrirá las puertas a una mayor comprensión de la tradición lírico-romance. Asimismo, el veneciano supondrá un método de aprendizaje estilístico para la comprensión y producción de poesía petrarquista. Ambos aspectos se desarrollan en equilibrio bajo el concepto de imitación. Figueroa encontrará en los testimonios literarios de Bembo una síntesis de la tradición lírico-romance que le llevará, en último término, a Petrarca. Las *Prosas* de Bembo le servirán a Figueroa de vía de penetración hacia los antecedentes inmediatos de Petrarca, pues a través de ellas encontraría el camino de imitación y de sabiduría que le permitiría no solo entender los verdaderos fundamentos de la poesía petrarquista, sino darse cuenta que incluso existía un fondo común a las tradiciones española e italiana y que retrotrayéndose a las fuentes de Petrarca podía entrar en contacto con el vínculo de unión entre ambas tradiciones; y, por supuesto, extraer de ellas aquello que las hacía modélicas⁸⁰.

La concreción y el detalle de Bembo al recorrer los antecedentes del petrarquismo superan la simple nómina de la *Carta Prohemio* del Marqués de Santillana o las consideraciones de Boscán y le permiten a Figueroa tener más clara la imagen y repercusión de los stilnovistas y los provenzales en la tradición lírica romance. López Suárez demostró en su momento cómo el

⁷⁷ López Suárez, *op. cit.*, p. 45. En lo referente al papel de influencia que la obra no preceptística bembiana ejercería sobre el poeta Figueroa, cfr. pp. 44-62.

⁷⁸ Véase cómo López Suárez (*op. cit.*, p. 46) recoge como ejemplo el soneto XLIII y lo conecta con su fuente varchiana.

⁷⁹ Cfr. sonetos LXII, LXXXVIII, LXXXIX, XC y CV (seguimos la edición de López Suárez, *op. cit.*).

⁸⁰ Los fragmentos que influirían al respecto en Figueroa fueron *Prosas*, I, VI y II, II.

soneto VIII de Figueroa presentaba una huella directa de las *Prosas* bembianas en lo referente a la intensificación y concentración de un pasaje concreto de un original de Petrarca, que el poeta había fundido además con Cavalcanti. Dicha composición recogía los fragmentos arriba citados y los reformulaba poéticamente juntándolos con el stilnovismo de Cavalcanti⁸¹.

La influencia de las *Prosas* de Bembo pueden identificarse, además de en el soneto VIII, en que será la base del petrarquismo métrico apoyado en la tradición y la autoridad de Petrarca (*Canzoniere* y *Trionfi*), y a la vez se verá ampliado con el uso de la octava como recuerdo de Boccaccio. Figueroa aceptará ese petrarquismo métrico a lo largo de toda su obra, incluso al practicar la sextina (caso paradigmático, la composición CIX). Sin embargo, el poeta no acertará, a juicio de López Suárez, al nivelar la *piacevolezza* y la *gravità* teorizadas por Bembo en su madrigal CIV, dadas las múltiples desnivelaciones y carencias que se hacen presentes en la composición. A través de una lectura atenta directa de Petrarca, Figueroa entiende la función del soneto como vehículo expresivo por excelencia de la poesía amorosa; lección que solo pudo aprovechar a través de la atenta lectura del modelo filtrado por su estudioso más relevante⁸².

Figueroa se haría eco de las diferentes polémicas que surgieron durante su época sienesa acerca de la ortografía y la reforma lingüística que enfrentaban a figuras tan relevantes del Renacimiento como Trissino, Tolomei o Dolce. Figueroa entraría de lleno en la polémica empapándose de todos los elementos que le eran característicos y extrapoló dicha problemática haciendo partícipe de ella a su maestro Ambrosio de Morales en la carta del 20 de agosto de 1560. En dicha carta, que puede leerse modernamente en apéndice a la edición de Argelli, Figueroa, ya lejos de Italia y las polémicas lingüísticas, reflexionaba desde Francia acerca de algunos elementos que había notado en la lengua castellana y que los italianos habían sabido ya notar muy bien antes en la suya. En esta carta, preguntará al maestro acerca de la posibilidad de la geminación consonántica, que tanto se da y daba en italiano, y en menor medida en español (todavía en la época). Figueroa parte del supuesto que la escritura debe adecuarse a la pronunciación (tesis de Tolomei y Dolce), y ello le conduce a interrogarse acerca de la vacilación que nota en la escritura castellana, pues señala que la costumbre es pronunciar de una manera ciertas palabras, pero escribirlas de otro modo, lo cual para él traiciona el uso.

Las observaciones de Figueroa acerca del italiano que preceden a las

⁸¹ Cfr. López Suárez, *op. cit.*, pp. 49-51. Remitimos a la estudiosa porque la influencia no se encuentra en los fragmentos de reflexión literaria o preceptística, sino propiamente en una composición poética.

⁸² Cfr. *Prosas*, I, IX y II, XI y XII donde Bembo reflexiona acerca de los orígenes y naturaleza de la sextina.

del español, y la voluntad que demuestra en su tentativa de fijación y regularización de la geminación consonántica en el verso, demuestran su dependencia en este punto de las *Prosas* de Bembo (del mismo modo que la atención puesta en la dulzura de la lengua, entendida como sonoridad y musicalidad, lo hacen depender de Dolce, y el purismo de la geminación en el toscano de los fonemas /B, C, D, F, P, T, Z, S/ lo hacen de Tolomei⁸³). Dice Figueroa a Morales:

Primeramente desseo saber, si se deve en nuestra lengua, como en la latina, italiana y otras barbaras conformar la escritura con la pronunciación, de manera que no se callen letras ni aya sonido diferente de lo que se escribe, y porque esto en algunas partes sería novedad y en otras me parece necesario, o a lo menos muy conveniente [...] Los italianos que han adornado su lengua, y limandola con mucho cuydado, han mirado muy bien todas estas menudencias, y apartandose de la pronunciación y escritura de la lengua latina quanto les pareció convenir para mantener dulçura que principalmente buscan en la suya, huyendo todavía de dexarla languida y bassa, doblando para este efecto muchas consonantes que hazen la boz mas llena y de mas numero y peso. Y aunque os parezca que ayudan poco en la pronunciacion dos .cc. tt. ll. ff. mm. nn. que ellos doblan muchas vezes, porque las .cc. tt. ff. mm. Nosotros no damos sonido diferente que a las senzillas, no es assi en ellos que las pronuncian de manera que cada una tiene su parte. Y se vee claramente en el verso, donde no seran consonantes .secco. y .seco., .petto. y .discreto., .volle. y .parole., .fiamma., y .dama., .donna. y .dona., y assi de las otras que se doblan que no reciben por consonantes sus senzillas⁸⁴.

Nótese cómo todas las formas citadas como ejemplo en Morales son constantes en el texto bembiano, y cómo el veneciano discute asimismo el problema de la fijación y la regularización de la geminación consonántica en el verso. Comienza Bembo hablando de las consonantes de un modo que nos devuelve directamente a Figueroa:

Acompañadas, por otra parte, expresan sonido todas aquellas letras que se encuentran después de estas, entre las cuales muy llena y no menos reposada y por eso de buenísimo espíritu es la Z, la única de las tres que los griegos duplican, han recibido en su lengua los toscanos; aunque entre estos no permanece doble, sino simple, como las demás; a menos que la quieran duplicar para redoblar la fuerza del sonido, tal como hacen con la P y la T y otras⁸⁵.

Vemos la fuerza que permite la reduplicación consonántica, y que para Bembo como para Figueroa permitía un sonido más lleno y un verso más numeroso; por tanto, evitaría recaer en un verso cuyo “espíritu está la mitad lleno”. Ninguna consonante, por tanto, puede dejar de duplicarse sin

⁸³ Así lo demuestra Argelli, *op. cit.*, pp. 62-63.

⁸⁴ *Carta de Figueroa a Ambrosio de Morales del 20 de agosto de 1560*, 210-213 (citamos por Argelli, *op. cit.*).

⁸⁵ *Prosas*, II, X.

ganar belleza y dulzura⁸⁶. Prosigue el veneciano:

Por lo que puede decirse que es una figura con la que así expresan un espíritu, más que una letra que utilizan los griegos; pues es evidente que ninguna letra, que por su propia naturaleza sea doble, se encuentra en uso en esta lengua⁸⁷.

Tras esta reflexión de carácter general, Bembo describe cada uno de los efectos que las consonantes ejercen sobre la palabra y, por extensión, sobre el verso sin detenerse más que en detalles procedentes de una observación finísima y de un detalle extraordinario. Y todos ellos, por supuesto, salpicados de referencias a la poesía de Petrarca. Sin embargo, y lo que más nos importa aquí, es resaltar un elemento que encontramos asimismo en Figueroa. Y es que el castellano, a pesar de no ser tan profundo como el veneciano en sus observaciones acerca de la geminación consonántica, tiene siempre muy en cuenta un presupuesto bembiano que aparece formulado de forma diferente en dos ocasiones en el mismo capítulo (II, X), y es el siguiente:

Conocidas ahora la fuerza de todas las letras, vuelvo a decir que en la medida que estén presentes en la palabra, la harán grave o ligera, cuándo áspera, cuándo tierna, cuándo de un tipo y cuándo de otro; y tal como son los tipos de palabra que forman la escritura, así será el sonido que de su mezcla salga, tanto en prosa como en verso, y así la gravedad que generen y la dulzura⁸⁸.

Porque anteriormente había dicho:

Por lo que puede decirse que es una figura con la que así expresan un espíritu, más que una letra que utilizan los griegos; pues es evidente que ninguna letra, que por su propia naturaleza sea doble, se encuentra en uso en esta lengua⁸⁹.

Conclusiones

Tras todo lo expuesto podemos afirmar que la influencia bembiana en los autores anteriores a Herrera es más bien escasa, salvo casos paradigmáticos como el de Valdés, quien es propiamente después de Herrera el autor que más toma directamente de Bembo. Se trata de una recepción primeriza de las tesis bembianas, las cuales se toman en muchos casos de manera parcial, mientras que en otros, que son la mayoría, solo a través del eco de un debate sobre la lengua que, a pesar de que en Italia llevaba siglos en plena efervescencia, en España todavía se encontraba en su período de forma-

⁸⁶ Cfr. *Prosas*, I, XV.

⁸⁷ *Prosas*, II, X.

⁸⁸ *Prosas*, II, X.

⁸⁹ *Prosas*, II, X.

ción. Aunque los escritos de Valdés, Castillejo, Argote de Molina, Sánchez de Lima, Figueroa y Ambrosio de Morales sean incompletos y deficientes en este sentido, al menos sí sentencian una actitud y sin excepción evidencian un rumbo común. Cada uno intenta aportar una visión distinta para resolver el problema de la lengua, pero ninguno osa plantearse su solución definitiva, sino que parecen contentarse, sin excepción, en limitar su aportación a las letras a una suerte de guía lingüística, comentarios dispersos los menos envalentonados, que pongan sobre la mesa el problema de la imitación de los modelos y las principales razones que justificaran el uso del vulgar. Muy lejos queda ese enfrentamiento epistolar entre Bembo y el conde della Mirandola que clarificaría los pros y los contras de una postura imitativa u otra; nada de eso encontramos todavía (salvo quizá Valdés), habría que esperar a Herrera. Cuestiones puntuales, las de los españoles, que no abarcaron la complejidad de una cuestión lingüística y literaria de primer orden llamada a cambiar para siempre la literatura de la modernidad. Aunque tampoco lo pretendían. Un estadio que, salvando las distancias, resulta similar al de Dante y el Círculo Mediceo en Italia, dado que con ellos no solo compartían una misma actitud, sino muchos de los principales trazos teóricos sobre el debate en sus distintas formulaciones.

Oriol Miró Martí

Hankuk University of Foreign Studies

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2012