

Poetas italianos y españoles en Indias

En la senda de Petrarca

Margarita Peña

El cancionero Flores de baria poesía, compilado en México hacia 1577, es, sin lugar a dudas, un muestrario de la impronta petrarquista o italianizante en la lírica de nuestro idioma. El desembarco de la mitología grecolatina queda perfectamente consignado en este rico museo poético. Margarita Peña analiza el diálogo entre la poesía italiana y española, una suerte de paréntesis entre el Medioevo y el Renacimiento, en los albores de la literatura novohispana.

En este ensayo, reviso las relaciones literarias que se dan entre un grupo de poetas, andaluces en su mayoría, que escribieron “al itálico modo”, según modelos italianos, principalmente Petrarca. Considerado Francesco Petrarca (1304-1374) por algunos como autor del Renacimiento de las sepultadas letras, me detengo en la influencia que el humanista ejerció sobre los poetas españoles del siglo XVI, posteriores, en mucho, a él, que imitaban la moda petrarquista al tiempo que invocaban a los dioses de la gentilidad. Sería el erudito cardinal Pietro Bembo quien, como sabemos, a principios de dicho siglo recuperó y conservó importantes manuscritos del escritor, de los cuales derivó que el *Canzoniere* pasara a ser modelo de vida así como espejo del amor verdadero para los autores peninsulares. Un soneto del cancionero *Flores de baria poesía*—“Cuitado que en un punto lloro y río” (p. 302)— se atribuye indistintamente a Bembo y a Camões.

Como testimonio de esta relación en un contexto más amplio, huellas de la obra de Petrarca, específicamente de los *Triunfos* devenidos temas pictóricos, pueden rastrearse como elementos decorativos en la arquitectura civil novohispana del siglo XVI. Un ejemplo clásico: la Casa del Deán en la ciudad de Puebla, cuyos muros interiores están ornados con representaciones provenientes de la temática petrarquista.

En segundo término, Tansillo, Serafino Aquilano, Sannazzaro, Mozarello y Dolce, cuya obra configura la casi totalidad del cancionero *Flores de baria poesía*, empezado a recopilar en la Ciudad de México, en la Nueva España, el año de 1577, ejercieron influencia indudable sobre los poetas hispanos. Ellos son Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Juan de la Cueva y Francisco de Figueroa. Los hay también novohispanos: Francisco de Terrazas, Martín Cortés, Carlos de Sámano. La influencia de Petrarca se puede documentar en un lugar

tan remoto como Santiago de los Caballeros, en Guatemala (parte del virreinato de la Nueva España).¹

A semejanza de la *Miscelánea austral*, de Diego Dávalos y Figueroa (Lima, 1607); el *Parnaso Antártico*, de Diego Mexía de Fernangil (1608) en el virreinato del Perú, o el algo posterior *Ramillete de varias flores poéticas*, de Xacinto de Evia (1676, ya de resonancias gongorinas), en Quito,² el cancionero *Flores de baria poesía*³ viene a ser la primera antología (1577) que resume las relaciones literarias hispanoitalianas que, en el primer siglo de la Conquista, dejaron su huella en tierra americana. Varios de sus autores transitaron por Italia formando parte de las cortes de Nápoles y Sicilia; o bien como soldados, de paso a las campañas de Alemania, en donde formaban parte del séquito de Carlos V. Uno de ellos, Gutierre de Cetina, incorporó a su obra —de la cual ochenta y un poemas están contenidos en las *Flores*— influencias tanto petrarquistas como de poetas posteriores tales como Tansillo, Sannazzaro, Mozarello, Serafino Aquilano y Ludovico Dolce. Por sus relaciones con personajes nobles de la época, Cetina pudo haber conocido a los autores italianos en boga. Tansillo, por ejemplo. Asimismo, pudo tratar a varios de los poetas españoles que figuran en *Flores* llevando a la Nueva España, adonde viajó entre 1547 y 1550, poemas de amigos que luego se integrarían al citado cancionero novohispano. Al repasar en éste el *corpus* cetinesco damos con cinco sonetos y una elegía de segura influencia petrarquista avalada por Joseph G. Fucilla,⁴ uno de los especialistas en el tema. Son los poemas que en la compilación llevan los números 70, 144, 195, 215, 247 y 281. Por lo que toca a la influencia presunta de Luigi Tansillo (nacido en Venosa, 1510- muerto en 1564) se pueden mencionar, a guisa de ejemplo, el soneto número 69 que empieza con el verso: “Por uos ardí, señora, y por uos ardo”,⁵ y

el 211, anotado por Fucilla como imitación del madrigal x de Tansillo, que en la primera línea dice: “Si es verdad, como está determinado”, y alude a la transformación del amante en la amada por la fuerza del Amor.⁶

No me detengo ahora en cada uno de los poetas españoles de *Flores* antes mencionados que incorporaron

y bien acomodada, es contemporáneo de Tansillo [...] Fue, como Tansillo y Garcilaso, poeta y hombre de armas y pasó varios años de su vida en Italia, donde frecuentó lo más escogido de la sociedad de la Italia renacentista y cortesana. No sabemos si entre sus conocidos estuvo Tansillo, pero es muy posible, ya que según consta en los documentos publicados por Narciso Alonso Cortés, Cetina se hallaba en Sicilia a las órdenes del virrey de Sicilia [Fernando de Gonzaga] en 1538 y algunos años después de esa fecha”. J. Graciliano González Miguel, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 170.

⁶ Cfr. *Flores*, p. 298. La relación poética Cetina-Sannazzaro en *Flores* queda de manifiesto en el soneto 337: “En un florido campo está tendido”, que figura como anónimo en el cancionero, pero que Fucilla atribuye a Cetina. De Mozarello y sus *Rime diverse*, pudo Cetina, asimismo, tener influencias, como lo atestigua un soneto de tema histórico (el de Nerón incendiando Roma), número 277, p. 534, en *Flores*, que dice: “Mientras con gran terror por cada parte / de Roma ardían las moradas bellas, / mientras que con el humo a las estrellas / subía el clamor del gran pueblo de Marte”. Se puede relacionar a Cetina asimismo con el autor de comedias y poeta Ludovico Dolce. La influencia conjunta de éste y del ya mencionado Tansillo, de acuerdo con Fucilla, se deja sentir en el soneto 278 del cancionero, que empieza “Como al pastor en la ardiente hora estiva”. (Fucilla, p. 331), quien reproduce la fuente italiana del poema “Come ai pastor nei maggior caldi estivi” (*Rime diversi*, de Dolce, volumen I).

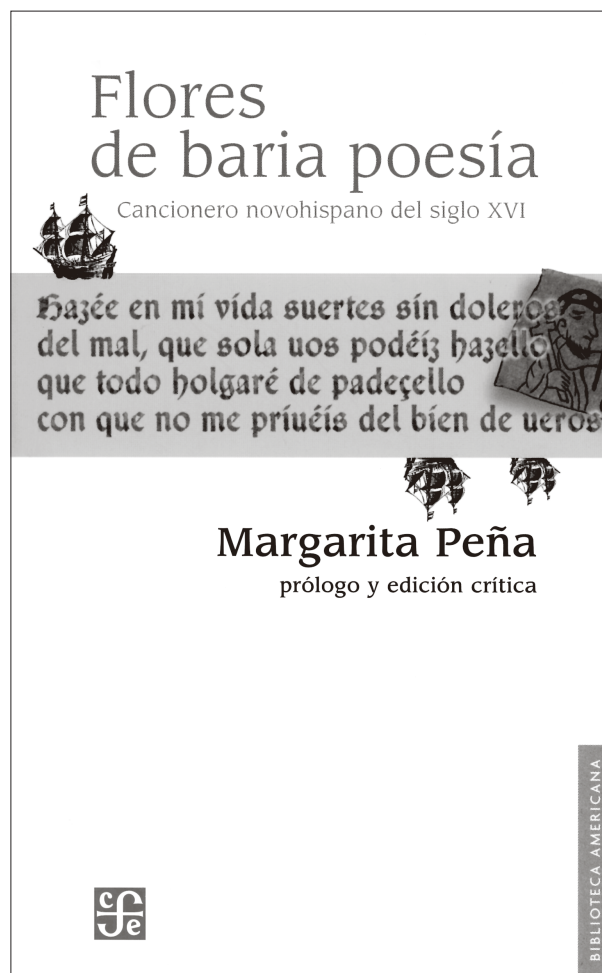
¹ Se sabe que en este lugar, un tal Bartolomé de Argumedo tuvo “ruidos” con el Tribunal del Santo Oficio por la mera posesión del mismo. En un cargamento de 1599 en la nao La Salvadora, propiedad de Pascual Ferruchi Saliconi, iban obras de Petrarca. Una larga lista de los libros prohibidos que había que requisar, posiblemente de 1573, menciona a un Gaspar Pérez, que se hallaba en posesión de los *Triunfos* de Petrarca y apuntaba que debía entregarse “si tenía comentario”. Como los volúmenes impresos en Valladolid estaban prohibidos, era menester que “se recogieran” por los comentarios anexos y no tanto por los poemas de Petrarca mismo. Cfr. Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XV*, Fondo de Cultura Económica-Archivo General de la Nación, México, 1982, pp.440 y 485, segunda edición.

² Xacinto de Hevia, *Ramillete de varias flores poéticas*, editor José Julián, Labrador Herráiz y R. di Franco, Est. de R. Pasantes, Frente de Afir-mación Hispanista, México, 2009.

³ *Flores de baria poesía*, edición crítica, notas e índices de Margarita Peña, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, Biblioteca Americana, segunda edición.

⁴ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, *Revista de Filología Española*, Anejo LXXII, p. 29.

⁵ Sobre la relación entre ambos autores, Graciliano González Miguel opina: “Ha quedado claro que Gutierre de Cetina, de familia noble





a su obra influencias italianas, sino dejó tan sólo constancia a través de Gutierre de Cetina —el más sobresaliente en este aspecto dentro del cancionero— de la existencia de las relaciones literarias hispanoitalianas en el siglo XVI y de su proyección en un cancionero novohispano. Hay que adelantar que, en lo tocante a Petrarca, de acuerdo con la distinción establecida por José María Micó,⁷ es el de Cetina un petrarquismo “estructurado” frente al “no estructurado” de otros poetas de *Flores* que imitaron al italiano sólo ocasionalmente, como mero tópico ornamental.

MITOS Y POETAS EN EL CANCIONERO NOVOHISPANO FLORES DE BARIA POESÍA

Setenta y un poemas de los trescientos cincuenta y nueve que conforman el cancionero se refieren a mitos y mitología y tienen como fundamento principal la fuente ovidiana a través de las *Metamorfosis* y las *Heroidas*, amén de Homero, Virgilio; en lo formal, Teócrito y sus *Idilios* en cuanto a alusiones de los personajes comunes a seres míticos: dioses y héroes conversan y se involucran

⁷ Cfr. José María Micó, “El *Canzoniere* como libro en la poesía española”, *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004)*. Editora Mariapía Lamberti, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM —Cátedra Extraordinaria Italo Calvino— Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII Centenario della Nascita di Francesco Petrarca, 2006, p. 242.

con los pastores. Otras fuentes son Anacreonte, Marcial. Un veinte por ciento del contenido del cancionero se inspira en mitos, o sea relatos de las acciones de dioses o seres divinos en el comienzo de los tiempos. “Contar una historia sagrada”, ha escrito Mircea Eliade, “equivale a revelar un misterio, ya que los personajes no son seres humanos sino dioses o héroes, razón por la cual sus gestas constituyen misterios”.⁸ La nutrida presencia mitológica en las *Flores* supera a la de otras compilaciones poéticas tales, por ejemplo, el cancionero de Pedro de Padilla (1588).⁹

Puestos a investigar la formulación del mito y de personajes mitológicos en el texto, encontramos que ésta se realiza mediante la mención directa; la alusión (sinénfasis o mitologismo), la descripción o “effictio” (retrato), la declaración o definición, y la narración o relato. Y puestos a establecer la importancia de los personajes mitológicos en cuanto a frecuencia de aparición, es indudable que el primero lo tiene Amor, en su triple acepción de dios, de personificación y de sentimiento. En cuanto a fusión de las categorías dios-sentimiento, citemos el soneto 66, de Juan de la Cueva, cuya primera estrofa empieza con una imprecación al dios y termina en los versos tercero y cuarto con una reflexión sobre la esencia del sentimiento amoroso:

¡El fiero dios de Amor maldito sea,
quien bien dijere dél Dios le maldiga,
pues amor no es amor sino fatiga
qu’el alma enciende a aquel que lo desea!¹⁰

En cuanto a personificación, o “effictio”, que alude a Amor-Cupido, un ejemplo es el poema 66:

Aqueste niño al parecer sangriento,
Adornado con alas de colores
y armado de dorados pasadores
que llegan con su buelo al alto aciento.¹¹

⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1992, p. 85. Colección Folio/Essais.

⁹ Pedro de Padilla, *Tesoro de varias poesías*, versión y prólogo de Virgilio López Lemus, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2006, volumen I. Contiene alrededor de veinte nombres mitológicos. En cambio, aproximadamente setenta se localizan en otra obra del prolífico poeta Pedro de Padilla: *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del autor*, editor José Julián Labrador y R.A. di Franco, prólogo A. Valladares, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2010.

¹⁰ *Flores*, p. 201. Por lo demás, existe un parentesco conceptual entre los sonetos 63, 64, 65, anónimos, que permitiría emparentarlos en lo tocante a una probable autoría, con el 66, ya mencionado, de Juan de la Cueva.

¹¹ *Ibidem*, p. 199. Representación plástica de Cupido es la pintura de Agostino Carracci “Venus castigando a Eros”. *A arte do Mito*, colección Museo de Arte de São Paulo, São Paulo, Comuniqué, 2008, p. 33. Un plato de mayólica proveniente de Casteldurante, Italia, lo muestra atado a un tronco de árbol con los ojos vendados. *Ibidem*, p. 34.

Se le retrata también poéticamente como “niño y ciego”, representación que es frecuente, asimismo, en la pintura renacentista. Es declaratorio a través de la comparación implícita, el soneto 65, cuyo primer cuarteto alude al amor como veneno:

Ponzoña en vaso de oro recogida,
carcoma en las entrañas regalada.¹²

La alusión aquí es “figura patética” o “forma para expresar las pasiones”, según la retórica.

El Olimpo en pleno nutre los 71 poemas del cancionero relacionados con la mitología. Dioses y diosas se aposentan en el plectro de poetas peninsulares y novohispanos a finales casi del siglo XVI. Podemos preguntarnos quiénes son esos personajes míticos, dueños del pensamiento y la palabra de los casi siempre atribulados poetas de las *Flores*.

Hagamos una sucinta relación empezando por los que tienen rango de dioses: Júpiter, Marte, Mercurio, Pallas Atenea, Cupido, Venus (¿cómo no había de estar, tratándose de un cancionero de temática amorosa?), Diana, Apolo, Baco, Fortuna, Nereo, Febo, Aurora, Titán, Flora. Sigamos con héroes, pastores y monstruos: Cadmo, Perseo, Orfeo, Argos, Acteón, Medusa; los sufrientes Sísifo, Ixión, Tántalo; los homéricos Aquiles, Paris, Helena; los virgilianos Dido, Eneas, Anquises. Los vientos: Zéfiro, Bóreas, Austro, Noto; los bucólicos Eco, Narciso, Cephiso, Liríope; las ninfas Ío y Dafne. Escenarios: los ríos: Tesín, Po, Istro, Meandro, Lethe. Y personajes colaterales: sátiros, faunos; cisnes que violan ninfas, ninfas que se trasmutan en árboles de acuerdo con metamorfosis ovidianas que llegarán hasta América; toros que devienen minotauros; abejas cuyo aguijón, en la metáfora áptica, recreada en el cancionero posiblemente por el poeta Lagareo (Luis Lagarto), es comparado con las flechas de Cupido; el ave fénix que renace de sus cenizas, mencionado en el soneto 272 del Licenciado Dueñas, que dice:

“El Phénix, ave sola en el Oriente”.¹³

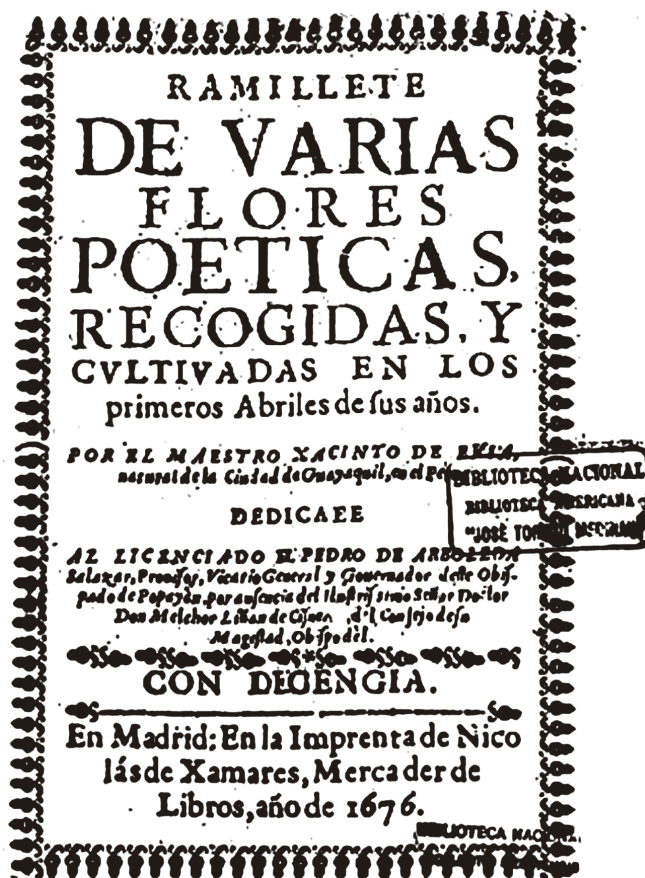
Estamos ante todo un bestiario mitológico, en gran medida antecedente de los bestiarios medievales. Y dentro del contexto cancioneril de *Flores*, ante una escenografía amorosa pagana que se reivindica en las libertades renacentistas. Un tipo de poesía que roza el erotismo. Algunas muestras serían (citando los primeros versos) de Francisco de la Cueva:

“Vido a Tirena descubierto el pecho” (p. 218).¹⁴

¹² *Flores*, p. 201.

¹³ *Ibidem*, p. 524.

¹⁴ *Flores*, p. 406.



De Francisco de Figueroa:

“Sale el Aurora de su fértil manto” (p. 125).¹⁵

Del novohispano Terrazas:

“¡Ay, vasas de marfil, uiuo edificio!” (p. 255).¹⁶

Erotismo que inundará la pintura renacentista (“La Fornarina” y tantas féminas más) y que sin embargo, respeta el canon de la lírica trovadoresca y se enmascara ante la amenaza omnipresente del Tribunal del Santo Oficio. Poesía que consuma la transición de lo medieval a lo renacentista, pero no logra la transgresión plena. Se refugia, más bien, en lo conocido y aceptado, los “tormentos rabiosos” del amor no correspondido y la desolación consecuente; se regodea en el gusto por el sufrimiento; se retrae en el “dolorido sentir” a la manera neoplatónica de Cetina, de De la Cueva, Hurtado de Mendoza y muchos otros.¹⁷

Detengámonos en el tema amoroso y sus derivaciones, que dan la tónica al conjunto, y ocasionalmente

¹⁵ *Ibidem*, p. 406.

¹⁶ *Flores*, p. 474.

¹⁷ Aquellos inspirados por Petrarca, Serafino Aquilano, Tansillo, Mozarello, Sannazzaro; Ausiàs March, Camões a lo largo de correrías amorosas o empresas bélicas por la Italia de Clemente VII y otros papas, tras el saco de Roma en 1527.



pueden relacionarse, como veremos, con la representación plástica (de la que dejamos constancia en notas al pie), así como en la representación de carácter hermético tan frecuente, y enriquecedora, en los siglos XVI y XVII. El tópico de los celos atañe por igual a hombres y dioses paganos y es materia de varios poemas, entre ellos el soneto 219, que se inicia con la enunciación “Celos de amor, terrible y duro freno”, de Garcilaso de la Vega, anónimo en el cancionero. El sentimiento del poeta conduce a las nociones de muerte (verso 3), infierno (verso 9) y a la imagen polisémica de la serpiente (verso 5), documentada en el compendio de hermetismo conocido por algunos durante el Renacimiento, el *Opus Magnum*¹⁸ de Hermes Trismegisto, como la que derrama sangre y sume al poeta en miedo irrefrenable. La tortura de los celos y las imágenes mitológicas consecuentes aparecen en varios tercetos de una canción de Cetina,¹⁹ “Ante las ondas del divino Reno” (p. 275), escrita posiblemente durante las campañas de Carlos V en Alemania, en las que el poeta acompañara a Fernando de Gonzaga, virrey de Sicilia y su señor. Contempla Cetina el río Rhin en invierno y de las estrofas emergen en enumeración “compleja” o distributiva, siniestros personajes mitológicos: Cancerbero, de quien dice el poeta es “la furia que guardar la infernal puerta / suele con tres cabezas y la-

drando”; Ticio o el temor: “cueruo que jamás dellas se harta”, es decir, de las entrañas del poeta; Sísifho, con quien se compara, en sus trabajos, el autor: “¿quál peso pesa más que mi cuidado?”. Yxión, atado a la rueda: “el mísero Yxión, que en una rueda / a la contina es sin parar traído”, que en Cetina simboliza la rueda del sufrimiento inacabable; Tántalo, el hambriento: “que de hambre y sed muere”; una versión multiplicada de Medusa:

Y aquellas furias que de cada pelo
nace una sierpe estraña y espantosa
los zelos son que en amor ausente.²⁰

Visiones que acosan al poeta sevillano, conocido con el sobrenombre de Vandalio. A ellas se suman en la canción las harpías (transmutación metafórica de las vanas esperanzas del poeta) para desembocar en versos de enumeración unívoca, sinónima de los varios tormentos:

Y así las otras furias, los tormentos
lagunas, fuegos, ruedas y calderas;
sierpes, monstruos, suplicios, yelo, ardores
en mí se hallarán mucho más fieras.²¹

Queda constancia de masoquismo transmutado en tema poético, que el poeta asume de manera explícita cuando aludiendo a los “demonios [...] tormentadores / de las almas”, concluye:

Tan hecho ya a tenellos
que quando más me uan atormentando,
los voy yo entreteniendo y regalando.²²

La mitología en España durante el Renacimiento y Barroco es del dominio popular, se la invoca en dichos y refranes y son conocidos los libros de mitólogos que la difunden, como Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta*, una especie de contrahechura a lo divino de Ovidio; o Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los dioses de la gentilidad*, ya en el siglo XVII. Nueva España tendría noticia de ella a través de la magna obra de poetas españoles avencindados en Indias que trajeron consigo sus propias creaciones, amén de muchas de sus amigos y compañeros de batallas en “campos de plumas” o en los agrestes dominios de Carlos V en Alemania y Flandes. En Italia misma, en la que a lo largo de un ejercicio de éfrasis único, el hombre de armas y de letras reprodujo poéticamente mitos contemplados en pinturas y esculturas, que aún podemos ver en Villa Borghese o el Palacio Barberini, en Roma. ■

¹⁸ Cfr. Alexander Roob, *Alquimia y mística*, Taschen, Bonn, 1997, p. 341.

¹⁹ Para los versos de esta canción citados en adelante, cfr. Flores, pp. 526-534.

²⁰ Flores, p. 533.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.