

*quarenta e ocho*. El palimpsesto californiano nos revela etapas ignoradas en la redacción de la *Historia general*, que la retrotraen en nada menos que ocho años, en este caso particular. Claro está que al fundamentar una nueva cronología para la redacción de la *Historia general*, como lo hará José Anadón al llegar el momento, se replantea de nuevo toda la panorámica de la vida intelectual de Oviedo, y, como es bien sabido, ésta no siempre es fácilmente desligable de la vida física.

En resumidas cuentas, al llegar a este punto se debe haber hecho muy evidente la necesidad perentoria de replantear en sentido radical todos los problemas suscitados por la vida y la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo. El estudio de la vida debe llevarnos de nuevo a los archivos, en particular al de Indias, como sugería, allá en 1898, José Toribio Medina. Y para abocarnos al estudio de la obra de Oviedo, el problema es aún más sencillo. Para estudiar esa obra en su conjunto, primero hay que publicarla *in toto*, ni más ni menos. El magistral libro de Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, debe servirnos de modelo y de aliciente en una empresa ardua si las hay. Una vez leído, admirado y asimilado el libro de Gerbi, debemos afanarnos todos en traer más luz, para iluminar con toda claridad posible la obra extraordinaria de ese madrileño sin par que fue Oviedo.

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE

University of North Carolina.

#### LAS VISIONES DE PETRARCA EN EL BARROCO ESPAÑOL (II): EN LA HUELLA DE FRAY LUIS

El poeta ve visiones. Siempre la misma en figuras diferentes —gentil fiera destrozada por perros asesinos, nave estrellada en imprevisto escollo, fulminado laurel, aniquilada fuente, inmolado fénix, nueva Euridice— en cada visión de Petrarca revive Laura su último destino, en cada símbolo la muerte la transe para transfigurarla. La Canción CCCXXIII, lamento y loa a la amada arquetípica, es por esencia canción fúnebre, y como tal la imitaron en nuestro Siglo de Oro de Diego Dávalos, peruero, a Antonio López de Vega, hispanoportugués, de Don Francisco de Quevedo a Don Luis de Góngora<sup>1</sup>. Sin embargo, no fueron estas visiones solamente ocasión de laudatorios duelos. Desde su primera imitación española el poeta trueca su destino y propósito y los que fueran versos fúnebres se vuelven ejemplo y exhortación moral: cada visión un caso del desengaño.

En la imitación, muy hermosa, de Fray Luis de León coinciden por un lado la estructura formal de la *canzone*, el artificio de presentar en cada estrofa el avatar alegórico de una misma realidad, y por

<sup>1</sup> Véase el trabajo previo a éste, "Las visiones de Petrarca en el Barroco español (I): Quevedo, López de Vega y Góngora", *NRFH*, 28 (1979), 287-305.

otro lado la vena ética del *Trionfo d'Amore*<sup>2</sup>. En esta canción prefirió Petrarca cantar en Laura a la hermosura amada, al vaso de inspiración poética, a la mujer beatífica en trayectoria triunfal al Paraíso. No menos cierto es que tanto en sus *Trionfi* como en el *Canzoniere*, el poeta ve en la amada peligro maléfico y hasta mortal. El poema de Fray Luis refleja este espíritu, tan fiel al suyo propio, trasvasado en estrofas donde se acumulan ecos de Petrarca que, conviviendo junto al recuerdo de la *canzone*, le responden desde ángulos opuestos con la otra cara de la verdad. Fray Luis, siendo fiel a sí mismo, lo fue a ese reverso del amor de Petrarca que aguza en tensión espiritual una de las constantes más profundas de su obra. Habiendo atendido en otra oportunidad a las posibles correspondencias con el *Trionfo d'Amore*, atendamos ahora al *Canzoniere* mismo, para oír su resonancia en el poema español.

Desde los mismos umbrales, los célebres versos del primer soneto nos hablan de la vanidad del amor humano:

e del mio vaneggiar vergogna è' il frutto,  
e' il pentersi, e' il conoscer chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno.

*In Morte di Madonna Laura*, la segunda parte se abre también con una palinodia; dos sonetos en idéntica vena cierran el *Canzoniere* cuando arrepentida de *amar cosa mortale* el alma amante, *disviata e frale*, se vuelve hacia Dios para entonar religiosa su canción última, no a la amada mortal, sino a la *Vergine chiara e stabile in eterno*. La conversión de Eva a Ave se ha consumado una vez más.

El tema de la imitación de Fray Luis, si bien nada tiene que ver con el de la *Canzone delle visioni*, refleja así lo fundamental del pensamiento de un Petrarca arrepentido que repite, al cabo, la antigua verdad del error antiguo, de ese mismo largo engaño del que un día nos hablará el agustino:

¡Oh, ya seguro puerto  
de mi tan luengo error!  
.....  
y do está más sereno  
el aire me coloca, mientras curo  
los daños del veneno  
que bebí mal seguro,  
mientras el mancillado pecho apuro;  
mientras que poco a poco  
borro de la memoria cuanto impreso  
dejó allí el vivir loco,  
por todo su proceso  
vario entre gozo vano y caso avieso<sup>3</sup>.

"Descanso después de la tempestad"

<sup>2</sup> Sobre la imitación hecha por fray Luis de León véase mi artículo "La visión evocada. La canción de Petrarca en el verso de fray Luis", *ALM*, 14 (1976), 155-173.

<sup>3</sup> Todas las citas de fray Luis de León siguen el texto de la excelente ed. crítica del padre Ángel C. Vega, *Poesías de fray Luis de León*, Madrid, 1955.

El tema del amor humano, difuso por el *Canzoniere*, converge en los versos de la imitación de Fray Luis que lo proyecta sobre el recuerdo de una *canzone* escrita como tantas otras en alabanza y no en desmedro de ese amor. Hubiese podido elegir nuestro poeta alguna de las muchas composiciones de Petrarca que denigran la pasión amorosa. Nada hubiese sido más fácil. Lo que hace, en cambio, es yuxtaponer a un poema de loa a la amada el eco de otros donde se oye el engaño mortal de ese amor, de tal modo que su imitación desnuda lo engañoso justamente por hacerlo reverberar en la implícita presencia de su hermosura. En la misma coincidencia de dos realidades opuestas el verso se ahonda y se enriquece; la verdad se revela en la coexistencia de su reverso.

Oigamos ahora estos dos ecos con más precisas resonancias. En la *canzone* CXXXV Petrarca usa muchos de los símbolos que reaparecerán en la CCCXXIII —el fénix, la nave, la mansa fiera, la fuente— pero en estas estrofas la víctima no es la amada; tal como en el poema de Fray Luis lo es el yo amante:

Ma io incauto, dolente,  
corro sempre al mio male; e so ben quanto  
n'ho sofferto, e'naspetto; ma l'engordo  
voler, ch'è cieco e sordo,  
sì mi trasporta...

No me parece difícil que Fray Luis recordara versos que repiten símbolos idénticos a los del poema imitado, pero con connotaciones tan próximas a las de su propio intento. En la estrofa de la fuente de la *canzone* CCCXXIII nada hay que diga de esa sed de frescura que termina abrasando el alma amante; en la canción CXXXV la antítesis se enuncia clara:

L'anima mia, ch'offesa  
ancor non era d'amoroso foco,  
appressandosi un poco  
a quella fredda, ch'io sempre sospiro,  
arse tutta...

¡Frescura que arde, se repite la antítesis en la imitación de Fray Luis:

Cercada de frescura,  
más clara que el cristal hallé una fuente  
en un lugar secreto y deleitoso;  
de entre una peña dura  
nacía, y murmurando dulcemente,  
con su correr hacia el campo hermoso.  
Yo, todo deseoso,  
lancéme por beber, ay, triste y ciego.  
¡Bebí por agua fresca ardiente fuego!

En el poema español se ha cambiado el símbolo de la nave de la visión segunda por el de un palacio cuyos materiales preciosos describen la hermosura amada, que se revela crudelísima prisión:

De labor peregrina,  
 una casa real vi, cual labrada  
 ninguna fue jamás de sabio moro:  
 el muro, plata fina;  
 de perlas y rubís era la entrada;  
 la torre, de marfil; el techo, de oro;  
 riquísimo tesoro  
 por las claras ventanas descubría.  
 Sonaba en lo interior dulce armonía;  
 tan dulce que me puso en esperanza  
 de eterna bienandanza.  
 Entré, que no debiera,  
 hallé por paraíso cárcel fiera.

Muy cercanos a estos versos resultan los de la *canzone* CCCXXV, donde encontramos que el motivo de la prisión amorosa sucede inmediatamente a un retrato de Laura que indudablemente ha recordado Fray Luis:

Muri eran d'alabastro, e'l tetto d'oro,  
 d'avorio uscio, e fenestre di zaffiro,  
 onde 'l primo sospiro  
 mi giunse al cor, e giugnerà l'estremo.  
 .....  
 giunto mi vidi, e non possendo aitarme,  
 preso lassai menarme,  
 ond'or non so d'uscir la via, né l'arte.  
 Ma sì com 'uom talor che piange, e parte  
 vede cosa, che li occhi, e l'cor alieta,  
 così colei per ch'io son in pregione...

Tornasolada de tantas reverberaciones de Petrarca —del *Canzoniere*, de su *Trionfo d'Amore*— es esta *Canción real al desengaño* (¡qué justo título le diera Gracián!) la que abre una serie de imitaciones donde de algún modo perduran en nuevos, distintos desengaños el largo de Petrarca, el lúcido de Fray Luis.

Hacia 1584 el joven Góngora escribe un soneto donde suena, neta, la nota del desengaño:

No destrozada nave en roca dura  
 tocó la playa más arrepentida,  
 ni pajarillo de la red tendida  
 voló más temeroso a la espesura;  
  
 bella ninfa la planta mal segura  
 no tan alborotada ni afligida  
 hurtó de verde prado, que escondida  
 víbora regalaba en su verdura,  
 .....  
 como yo, Amor, la condición airada,  
 las rubias trenzas y la vista bella  
 huyendo voy, con pie ya desatado,

de mi enemiga en vano celebrada.  
Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella  
dura roca, red de oro, alegre prado<sup>4</sup>.

Señala Salcedo Coronel como posibles fuentes versos sueltos de varios sonetos de Giovanni della Casa<sup>5</sup>, lo cual no es imposible, por supuesto; pero recordemos cuán consciente y sistemáticamente usa della Casa vocabulario, imágenes y giros de Petrarca. La concatenación de los tres símbolos que se da en los cuartetos de Góngora no aparece en ninguna de las fuentes apuntadas, en cambio, se da en la *Canzone delle visione*, con la variante de que el fénix es ahora atrapado pajarillo. Ya desde el agustino los poetas que imitaron la *canzone* cambiaron con frecuencia esta figura, seguramente por obvia dificultad de adaptación; así Quevedo en sus dos canciones fúnebres la torna jilguero cazado y doliente. Se tendió, pues, a cambiar el símbolo del ave mítica y, a la vez, a conservar el de algún ave: paloma en Fray Luis, jilguero en Quevedo, en Góngora anónimo pajarillo.

No es de sorprender que sobre el recuerdo de tres símbolos de la *Canzone delle visione* se superpongan, más o menos difusos, los de otros poemas. Al fin de cuentas el procedimiento resulta ser casi una constante en esta serie de imitaciones, como parece serlo del proceso mismo de imitación. De buscar ecos, podríamos apuntar que el verso del pajarillo, además de varios de della Casa<sup>6</sup>, bien podría acarrear resonancias de la *canzone* CCVII de Petrarca: "e come augel in ramo, / ove men teme, ivi più tosto è colto". Pero sería impertinente insistir en la búsqueda de fuentes de imagen tan común<sup>7</sup>. Mucho más interesante es la

<sup>4</sup> LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, 1969, p. 129. (*Clás. Castalia*, 1).

<sup>5</sup> Soneto diecisiete de della Casa, que sería, según Salcedo Coronel, la fuente del primer verso: "Ne rotta nave mai partí da scoglio (v. 7); el soneto diecinueve, primer terceto, sería la fuente de los versos tercero y cuarto: "E fo come augellin campato il visco, / che fugge ratto a i più nascosti rami / e sbigottisce del passato risco"; el soneto treinta y nueve, primer verso, sería también fuente del verso tercero de Góngora: "Quel vago prigioneto peregrino". Notemos que el soneto treinta y nueve de della Casa viene precedido por otro cuyo primer verso "Vago augelletto da le verdi piume" es seguramente recuerdo del soneto de Petrarca, "Vago augelletto che cantando vai", imitado también por Bembo y Tasso.

<sup>6</sup> Agreguemos a los dos sonetos apuntados por Salcedo Coronel por lo menos otros tres de della Casa con idéntico motivo; el ya nombrado soneto treinta y ocho, el cincuenta: "Come vago augelletto fuggir sole / poi che scorto ha'l lacciuol tra i verdi rami / cosi te fugge il cor..."; el cuarenta y cuatro, versos 10 y 11: "Come augellin che'l duro arciero ha scorto / ratto ver gli boschi a volar prende"; y la canción cuarenta y siete, "Errai gran tempo", versos 31-32: "Corsi, come augel sole / che d'alto scenda e a suo cibo vole".

<sup>7</sup> Los lazos y el engaño del cebo amoroso se remontan en nuestra literatura española por lo menos hasta el Arcipreste de Hita, en cuyo libro encontramos, por ejemplo, hablándole al Amor: "a bretador semejas cuando tañe su brete: / canta dulz, con engaño, al ave pone abeite / fasta que le echa el lazo quando el pie dentro mete: / asegurando matas; quitate de mí, vete" (est. 406); y doña Endrina se lamenta, ya engañada: "Si las aves lo podiessen bien saber a entender / quantos lazos les paran, no las podrían prender; / ya quando el lazo veyen ya las lievan a vender: / mueren por el poco cevo, non se pueden defender" (est. 883, ed. Joan Corominas, Madrid, 1967).

repetición de los tres símbolos en secuencia, lo cual no puede menos que sugerirnos la de la *canzone* CCCXXIII (la nave de la segunda estrofa, el ave de la quinta, la Eurídice de la sexta). Tanto más sugestivo de tal fuente cuanto la figura de la ninfa fugitiva del áspid es curiosísima como representación del enamorado. (Notemos la sutileza: el amante es aquí la ninfa bella que huye de la ninfa cruel del último terceto). Símbolo tan imprevisto muy probablemente deriva de la memoria de las visiones de Petrarca: como navio, ave, ninfa, tal el amante. Escarmentado yo que escapa; de donde el poeta deja de lado el recuerdo de la fuente y el laurel, figuras de lo que no puede huir. Motivo muy bien conocido, esta huida del deleitoso prado nos recuerda una vez más el *Canzoniere*:

Questa vita terrena è quasi un prato,  
che 'l serpente tra' fiori e l'erba giace;  
e s'alcuna sua vista a gli occhi piace,  
è per lassar più l'animo invescato.

Soneto XCIX

Y una vez más recordemos a Fray Luis:

Retira el pie; que asconde  
sierpe mortal el prado, aunque, florido  
los ojos roba; adonde  
aplace más, metido  
el peligroso lazo está, y tendido.

"Las Serenas"

La amada, huerto de los engaños, vergel de la Caída donde acecha, en la serpiente que mordiera a Eurídice, la que nos desposeyera en el Edén, también es prado ameno en la primera estrofa de la *Imitación* de Fray Luis. En el soneto de Góngora la huida de la vana ilusión de su verdura cierra la presentación de un yo fugitivo. El Amor, la amada y sus mortales encantos habían herido de muerte al amante de la canción luisaña. En este soneto, aunque destrozada, nave que toca playa; aunque casi en redes inminentes, ave que vuela; aunque Eurídice, ninfa que sobrevive, el amante de Góngora es un Querinto que ha seguido el consejo de Fray Luis<sup>8</sup>. Sería difícil determinar si Góngora conocía la imitación del agustino; lo cierto es que su soneto, junto a la secuencia alegórica de las figuras de Petrarca, condensa el espíritu y el propósito ético del poema de Fray Luis, casi en respuesta justa. El yo amante ha entrado en el vergel de los engaños para abandonarlo, desengañado.

En estos dos poemas, escritos en la inspiración petrarquista del siglo XVI, el Amor, la amada, no importa cuántas destrucciones y cuánto dolor conlleven, perduran en una hermosura no por engañosa menos tersa. Son éstos rechazos y destrucciones que se consuman sin necesidad de aniquilar la belleza que los causa. Lo que se teme y se debe aban-

<sup>8</sup> Querinto es la persona a quien el poeta aconseja en "Las Serenas".

donar o se abandona es la hermosura de lo seductor, no mera apariencia de lo hermoso, no pura fantasmagoría de su reverso. Con el correr de los años, ya entrado el siglo xvii, en un poema célebre y de autoría por mucho tiempo dudosa, esta armonía, dolorida pero sabia, se conturba y deshace. El desengaño exige ahora, imagen tras imagen, una sucesión progresivamente más atormentada, más violenta, y de una violencia que no puede respetar la permanencia de lo hermoso: así en la *Canción real a una mudanza*<sup>9</sup>.

Comienza el poema con tres estrofas donde los símbolos, harto conocidos en la tradición poética, son demoradamente descritos e insistentemente ensangrentados:

Ufano, alegre, altivo, enamorado,  
cortando el aire el suelto jilguero,  
sentóse en el pimpollo de una haya;  
y con el pico de marfil nevado  
5 entre el pechuelo blanco<sup>10</sup> y amarillo,  
las plumas concertó pajiza y gaya;  
y celoso se ensaya  
a discantar en dulce contrapunto  
sus celos y amor junto,  
10 y al ramillo y al prado y a las flores,  
libre y gozoso cuenta sus amores.  
Mas ¡ay! que en este estado,  
el cazador crüel, de astucia armado,  
escondido le acecha,

<sup>9</sup> La "Canción real a una mudanza" aparece en diferentes manuscritos atribuida a diferentes autores, que se dan a continuación entre paréntesis: Coimbra, ms. 1080, f. 55 (Salinas); B.N.M., ms. 4152, f. 102v (Juan de Silva); B.N.M., ms. 3992, f. 65r (Juan de Silva); B.N.M., ms. 269; mss. 3913 y 3945 (Trevijano); B.N.M., ms. 4117, f. 350r (Conde de Salinas); Zaragoza, ms. 250 (Trevijano); Acad. Hist., Madrid, 9/5780, f. 3r (D.F.C.); Acad. Hist., Madrid, 9/2619, f. 230v (Salinas); Cancionero de 1628, f. 350r; ms. no hallado, Acad. Hist., Madrid (Est. 4º Grada 6, Du 172) (Quevedo). En 1648 Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* publica la primera estrofa, atribuyendo el poema a Mira de Amescua. En 1654 se publica completo en Josef Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (Zaragoza), sin atribución alguna. Sedano, en el tomo III de su *Parnaso español* (1773), la atribuye a Bartolomé Leonardo de Argensola. En un manuscrito titulado *Selva poética*, de la Biblioteca de Rodríguez Moñino, de Madrid, está atribuido a Guevara. En el ms. Spanish 56, folios 152-155, de la Houghton Library, de la Universidad de Harvard, se lee "(Canción de Don Josef de Saravia, Secretario del Duque de Medina Sidonia con nombre impuesto de Trevijano)". Sobre la autoría ver JOSÉ MANUEL BLECUA, *RFE*, 26 (1942), 80 ss., y del mismo su nota en *NRFH*, 11 (1957), 64-65 sobre "El autor de la canción «Ufano, alegre, altivo, enamorado»", donde basándose en el ms. de la Houghton Library concluye que el autor del poema es efectivamente José de Saravia, el Trevijano. Agradezco a la erudición y generosidad del profesor Arthur L.-F. Askins la información sobre los mss. apuntados. He seguido la versión de Alfay, ed. José Manuel Blecua (Zaragoza, 1946), pp. 60-63, con variantes, cuando pareció más adecuado, señaladas en notas al pie.

<sup>10</sup> Alfay: v. 5, *verde* y amarillo. He seguido la lectura de Sedano porque los jilgueros no tienen el pecho verde; v. 10, y al ramillo, *su apoyo*, y *otras flores*; v. 18, *triste avecilla*, vida malograda.—Para mantener la regularidad de las estancias he preferido la lectura de Sedano.

- 15 y al tierno corazón aguda flecha  
tira con mano esquivá,  
y envuelto entre su sangre le derriba.  
¡Ay vida malograda,  
imagen de mi suerte desdichada!
- De la custodia del amor materno  
el corderillo juguetón se aleja,  
enamorado de la hierba y flores,  
y por la libertad y pasto tierno  
5 el cándido licor olvida y deja,  
por quien hizo a su madre mil amores.  
Sin conocer temores,  
de la florida primavera bella  
el vario manto huella
- 10 con retozos y brincos licenciosos<sup>11</sup>,  
y pace tallos tiernos y sabrosos.  
Mas ¡ay! que en un otero  
dio en la boca del lobo carnívero,  
que en partes diferentes
- 15 le dividió con sus voraces dientes,  
y a convertirse vino  
en purpúreo el dorado vellocino.  
¡Oh inocencia ofendida,  
breve bien, caro pasto, corta vida!
- Rica con sus penachos y copetes<sup>12</sup>,  
ufana y loca, con altivo vuelo  
se remonta la garza a las estrellas,  
y alifando sus negros martinetes,  
5 procura parecer allá en el cielo  
la reina sola de las aves bellas;  
y por ser ella de ellas  
la que más altanera se remonta,  
ya se encubre y transmonta
- 10 a los ojos del lince más atentos,  
y se contempla reina de los vientos.  
Mas ¡ay! que en la alta nube  
el águila la ve y al cielo sube,  
donde con pico y garra
- 15 el pecho candidísimo desgarrá  
del bello airón que quiso  
volar tan alto con tan poco aviso.  
¡Ay pájaro altanero,  
de mi suerte retrato verdadero!

<sup>11</sup> 2ª estancia, v. 10, Alfay: con brincos licenciosos; (para mantener la regularidad de la estancia con un hendecasilabo he preferido la lectura de Sedano); v. 17, *púrpura* el dorado vellocino; v. 19, y corta vida.

<sup>12</sup> 3ª estancia, v. 1, Alfay: con sus peñascos; v. 4: y *afinando* sus blancos martinetes (prefiero el *negros* de Sedano, pues obviamente se trata de una garza real, ya que tiene el pecho blanco); v. 5, procuro; v. 8, y por ser una de ellas; v. 10, desaparece y transmonta.



Hacia ya mucho tiempo que la caza de amor era "de altanería"; como en la poesía culta (por ejemplo en el soneto de Gutierre de Cetina "Una garza real, alta en el cielo"), nuestra poesía tradicional nos dice del frecuente destino de la garza:

Si tantos halcones  
la garza combaten  
a fe que la maten<sup>13</sup>.

Malferida iba la garza  
enamorada:  
sola va y gritos daba<sup>14</sup>.

No otro podría ser el fin de esta garza que amén de estar implícitamente enamorada (pues es figura de un yo amante) es "ufana y loca", vana y altanera. Ya volveremos a esta nota de demasía que se oirá de nuevo en otras estrofas. En la anterior, en cambio, no se trata de lo arrogante que se despeña, sólo de lo inocente. Cordero devorado por lobo universal: la imagen debe remontarse a la tradición más primitiva. El poeta está subrayando la juventud e inexperiencia del yo, como hará luego en la estrofa del capitán "bisoño y poco experto", pero en este caso la aniquilación no tiene más causa que la natural inocencia del corderillo. El jilguero de la primera estrofa no parece mucho más culpable mientras enamorado canta sus amores. La filiación literaria de este jilguerillo resulta más fácil de deslindar. Entre las imitaciones de la *Canzone delle visioni* las de don Francisco de Quevedo cambian, como he dicho, la imagen del fénix por la de un jilguero<sup>15</sup>:

Un pintado jilguero  
más ramillete que ave parecía;  
con pico lisonjero,  
cantor de la alba, que despierta al día,  
dulce cuanto parlero,  
su libertad alegre celebraba,  
y la paz que gozaba,  
cuando en un verde y apacible ramo,  
codicioso de sombra,  
que sobre varia alfombra  
le prometió un reclamo,  
manchadas con la liga vi sus galas,  
y de enemigos brazos,  
en largas redes, en nudosos lazos,  
presa la ligereza de sus alas,  
mudando el dulce, no aprendido canto,  
en lastimero son, en triste llanto.

<sup>13</sup> DÁMASO ALONSO y JOSÉ MANUEL BLECUA, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional* (Madrid, 1956), núm. 84, p. 42.

<sup>14</sup> *Ibid.*, núm. 133, p. 58.

<sup>15</sup> FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, 1969, pp. 471 ss. Quevedo escribió dos imitaciones de la *Canzone delle visioni*, la más antigua dedicada a cierto caballero de nombre don Juan; la segunda, poéticamente muy

Ambos pajarillos celebran en libertad, ambos van al desastre pero en son muy diferente. La de Quevedo, como cualquier otra ave, es pintado ramillete cantarino; a su posible sucesor lo conocemos verso a verso, desde el primero, que nos da su esencia espiritual en adjetivos personificadores, al segundo, que nos lo presenta con un diminutivo de inmediatas connotaciones afectivas, a los "pimpollos" del tercero tanto más tiernos que simples ramos verdes, hasta la demorada descripción de pico a pecho. Cuando llegamos a su matanza este jilguero ha cobrado ya realidad emotiva, y precisamente entonces es destruido no simplemente por la liga y los enemigos brazos, sino por agente cruel, astuto y acechante. Lo que en Quevedo no pasa de ser natural resultado de la caza aquí nos llega como asesinato, y siniestro. La diferencia entre "manchadas de la liga vi sus galas", metáfora ornamental, y "al tierno corazón aguda flecha", de un *pathos* cuidadosamente preparado nos muestra, entre otras cosas, la brecha que media entre un poema donde el yo casi desaparece, el de Quevedo, y otro en el cual implícito en cada palabra sangra el desgarrón de un yo. Quevedo mira y describe desde afuera; en la "Canción real a una mudanza" alguien se está contemplando desde adentro. Cuando la destrucción se consume súbita, se elimina la distancia estética en gemido vital. Lo mismo ocurre en la estrofa siguiente. Con igual tipo de cuidadosa adjetivación, con idéntico uso del diminutivo, a través de un retrato de actividad inocente en antítesis todavía más cruda con el carnicero asesino, la matanza del cordero se describe prolija y sangrienta.

La tercera estrofa agrega una nota nueva, la culpa por arrogancia y falta de razón "del bello airón que quiso / volar tan alto y con tan poco aviso". Hasta aquí los pareados finales de cada estancia decían únicamente de una vida desventurada, de una inocencia ofendida —no ofensora—, de la brevedad de vida y goce; al final de la tercera estrofa la garza altanera y loca es auténtico retrato de la suerte del enamorado. Al llegar a la cuarta no cabe duda de que se trata de un yo culpable:

Al son de las beligeras trompetas<sup>16</sup>  
y al rimbombar del sonoro parche,  
forma escuadrón el general gallardo;  
con relinchos, bufidos y corbetas  
5 pide el caballo que la gente marche  
y trueca en paso presuroso el tardo.  
Tocó el clarín bastardo  
la esperada señal de arremetida  
y en batalla reñida,  
10 teniendo cierta del vencer la gloria,  
oyó su gente que gritó victoria.  
Más ¡ay! que el desconcierto

superior, a la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor (hacia 1610). Aquí he seguido la versión del poema a Carrillo. La fecha de la "Canción real a una mudanza" es desconocida, pero probablemente no muy anterior a 1628 (ver BLECUA, art. cit. de NRFH).

<sup>16</sup> Estancia 4ª, v. 1, Alfay: horrísonas; v. 3, formó; v. 11, a su gente; v. 15, en la gente.

del capitán bisoño y poco experto,  
 por no guardar el orden,  
 15 causó en su gente general desorden,  
 y la ocasión perdida,  
 el vencedor perdió victoria y vida.  
 ¡Ay Fortuna contraria  
 en mis prósperos fines siempre varia!

El tono afectivo, que ya cambiara en la estrofa anterior de lo tierno a lo arrogante, intensifica con notables sonoridades épicas la nota de arrogancia. ¿Recuerdo de alguna derrota histórica? ¿Alcázarquivir, acaso? ¿Memoria de algún capitán bisoño, apresurado y arrogante? ¿el rey Sebastián, tal vez? Imposible me sería precisarlo. De lo que no hay duda es del símbolo; a la inexperiencia del cordero se une ahora la culpa de la garza, para conjurarse ambas bajo el signo milenario de Fortuna. Próspera y adversa gira la antigua rueda en cada estrofa, encaramando durante los primeros once versos una víctima que en los ocho siguientes destruirá implacable. Porque en esta "Canción real a una mudanza" el tema es la Fortuna, y la cruel antítesis de su giro se refleja admirablemente en el desdoblamiento antitético de cada estancia, sin pasajes, sin matices, llevando cada figura desde su cenit a la nada con una simple exclamación, "más ¡ay!". De las cimas a los repentinos descensos, por la rueda estrófica gira un mundo; ya animales, ya humanos, todo va a su aniquilación final, siempre súbita, siempre cruel. Pero nunca tan espantosa como cuando destruye el arquetipo de lo bello:

Al cristalino y mudo lisonjero  
 la altiva dama en su beldad se goza,  
 contemplándose Venus en la tierra,  
 el más esquivo corazón de acero  
 5 con su vista enternece y alboroz,  
 y es de las libertades dulce guerra:  
 el desamor destierra  
 de donde pone sus divinos ojos<sup>17</sup>,  
 que de ellos son despojos  
 10 los castos de Diana,  
 y en su belleza se contempla ufana.  
 Mas ¡ay! que un accidente  
 apenas puso el pulso intercadente,  
 cuando cubrió de manchas,  
 15 cárdenas ronchas y viruelas anchas  
 el bello rostro hermoso,  
 trocándole en horrible y espantoso.  
 ¡ay beldad malograda,  
 muerta luz, turbio sol y flor pisada!

¡Qué lejos ya, qué ajenos estos versos del poema de Fray Luis, del soneto de Góngora! Aquí no sólo se abandona la hermosura, con esperpéntico detalle se la desmantela. Terrible descalabro espiritual por lo

<sup>17</sup> Estancia 5ª, v. 8, Alfay: de quien pone sus ojos.

turbio y repelente del símbolo: de Petrarca a Fray Luis, de Fray Luis a un Góngora petrarquista la belleza sobrevivía todas sus falacias; ahora he aquí un mundo al que se le ha abierto un abismo en el centro justo del corazón.

La estrofa queda enmarcada entre las de dos desastres colectivos, el del escuadrón guerrero y, finalmente, el de una nave que encalla en imprevisto escollo:

Sobre frágiles leños y con alas  
de lienzo débil, que del mar son carros<sup>18</sup>,  
el mercader surcó las claras olas  
llegó a la India, y rico de bengalas  
5 aromas, perlas, nácares bizarros,  
dio vuelta a las riberas españolas;  
tremoló banderolas,  
flámulas, estandartes, gallardetes;  
dio premio a los grumetes  
10 por haber descubierto  
de la querida patria el dulce puerto.  
Mas ¡ay! que estaba ignoto  
a la experiencia y ciencia del piloto  
en el mar un peñasco,  
15 donde chocando de la nave el casco,  
dio a fondo, hechos mil piezas  
mercader, esperanzas y riquezas.  
Triste bajel, figura  
del que anegó mi próspera ventura.

La figura de la nave tiene su precedente, a mi juicio indirecto, en la imagen similar de la *canzone* de Petrarca, y creo que una vez más, encuentra su fuente directa en Quevedo:

Después miré una nave  
que, con alas de lienzo, en presto vuelo,  
por el aire suave,  
iba segura del rigor del cielo  
y de tormenta grave.  
La mar hecha un espejo se mostraba  
del sol que retrataba,  
y ella, cargada de riquezas sumas,  
rompiendo sus cristales,  
iba por sus espumas,  
cuando, en furor iguales,  
los vientos de repente la hirieron,  
(y) dando en un peñasco  
con la máquina inmensa de su casco,  
en menudos pedazos la rompieron,  
escondiéndose al fin riquezas tales  
en montes de agua y campos de cristales<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Estancia 6ª, v. 2, Alfay: que en el mar son carros; v. 11, de la dichosa; v. 16, hecho.

<sup>19</sup> He preferido en este caso la canción de Quevedo a don Juan, por evidentes razones de proximidad con el texto de la "Canción real a una mudanza".

De la Canción a Don Juan se repite aquí hasta algún giro —“alas de lienzo”—; también se repiten la imagen y los vocablos mismos, ese romperse en un “peñasco” con el “casco” de la nave, además de darse insistencia similar en la pérdida de riquezas. Si es nueva la nota patriótica (cuántas naves y hasta escuadras perdiera por entonces el Imperio...) en ese verso que, antes del desastre, se remansa, tan bello: “de la querida patria el dulce puerto”.

Tal como en Quevedo<sup>20</sup>, se da una estrofa recopiladora que presenta la clave de la figuración alegórica en estupenda anáfora final:

Mi pensamiento con ligero vuelo<sup>21</sup>,  
 ufano, alegre, altivo, enamorado,  
 sin conocer temores la memoria,  
 se remontó, señora, hasta tu cielo,  
 5 y contrastando tu desdén helado,  
 venció mi fe, gritó el amor victoria,  
 y en la sublime gloria  
 de tu beldad se retrataba el alma;  
 el mar de amor en calma  
 10 mi navecilla con su viento en popa  
 llevaba navegando a toda ropa.  
 Mas ¡ay! que mi contento  
 fue el pajarillo y corderillo exento,  
 fue la garza altanera,  
 15 fue el capitán que la victoria espera,  
 fue la Venus del mundo,  
 fue la nave del piélago profundo;  
 que por diversos modos  
 todas las muertes padecí de todos.

Pero no termina el poema. En suprema venganza poética, el remate nos guarda una última revelación:

Canción, ve a la coluna  
 que sustentó mi próspera fortuna,  
 y verás que si entonces  
 te pareció de mármoles y bronces,  
 hoy es mujer, y en suma,  
 breve bien, fácil viento, leve espuma<sup>22</sup>.

La indiferencia de la amada ha determinado la aniquilación del amante, quien desengañado la aniquila a su vez en devaluación total. La señora rebajada de templo en mujer<sup>23</sup>, y por mujer, en la esencia de lo efímero.

<sup>20</sup> En la canción a la muerte de don Luis Carrillo.

<sup>21</sup> Estancia 7ª, v. 1, Alfay: *altivo* vuelo; v. 3, temor en la memoria; v. 7, *tan* sublime: v. 9, y el mar; v. 10, la nave a mi deseo, viento en popa; v. 11, andaba navegando a toda tropa.

<sup>22</sup> Último verso del poema, Alfay: breve bien, leve viento y fácil pluma.

<sup>23</sup> En el poema de Bernart de Ventadorn “Can vei la lauzeta mover” se da una devaluación similar: “D’aisso.s fa be femma parer / ma domma, per qu.e.lh o retrai” (En esto bien parece mujer mi señora, por lo cual la reprocho).

Al final de esta canción, víctima y victimario, todo, se reducen a bien tan escaso que apenas si lo retrata leve sustancia de espuma y viento.

No termina aquí la prole directa o indirecta de la *Canzone delle visioni*. De este "ufano, alegre, altivo, enamorado" nacerán en Portugal, en México nuevas generaciones de poemas que llevarán lamento y desengaño al vuelo del jilguero ufano.

ALICIA DE COLOMBÍ

Bennigton College, Vermont.

### EL CABALLERO ANCIANO EN *TRISTÁN DE LEONÍS* Y DON QUIJOTE, CABALLERO CINCUENTÓN

El punto de partida de la concepción del personaje, el motivo e inspiración que hace de Alonso Quijano, viejo "hidalgo de aldea", el caballero andante don Quijote de la Mancha se resiste a ser revelado, a pesar de la diversa y abundante bibliografía al respecto<sup>1</sup>. Subrayando el cambio se encuentra el más fundamental de los problemas críticos: el sentido de la locura de don Quijote. Aunque el considerar adecuadamente tal problema rebasa los límites de este trabajo, quisieramos, no obstante, adelantar un contexto literario e intentar así aproximar su significado. Con tal propósito analizamos el episodio del caballero anciano en el

<sup>1</sup> Véase la *Bibliografía fundamental del "Quijote"*, tomo 3 de la edición de Luis A. Murillo Madrid, Castalia, 1978, "La novela ejemplar de Alonso Quijano", núms. 400-409, pp. 97-99. La génesis literaria de don Quijote, el sentido de su locura y el significado de la obra son temas escalonados en torno a los cuales se concentran muy diversas interpretaciones. Tanto los especialistas como los críticos y estudiosos ocasionales desestiman con progresiva frecuencia la intención satírico-burlesca de la parodia cervantina. En su lugar, persiguen la sospecha de que tras ella, y aun a su pesar, el *Quijote* es obra que encierra un gran misterio, un simbolismo profundo, una alegoría rica y extensa. En función de tal búsqueda se transforman y asimilan incongruencias textuales, se eleva al personaje al nivel de mito encarnado y se insiste en su valor como símbolo histórico, social, psicológico, etc. El reciente estudio de ANTHONY J. CLOSE, *The romantic approach to "Don Quixote". A critical history of the romantic tradition in Quixote criticism* (Cambridge, 1978), pasa revista y critica la trayectoria histórica de esta desviación. Nos encontramos básicamente en acuerdo con su punto de vista y conclusiones. Aunque sin duda se convertirá en breve en motivo de polémica, la solidez y mérito de su análisis nos es motivo de reconocida deuda. Mencionamos a continuación tan sólo los estudios que han contribuido en mayor medida al enfoque de nuestro trabajo: MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*" (1905), en *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, t. 1, Santander, 1941, pp. 323-356; RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*" (1920), en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, 1964, pp. 9-34; DÁMASO ALONSO, "El hidalgo Camilote y el hidalgo don Quijote", *RFE*, 20 (1933), 391-397 y 21 (1934), 283-284; OTIS H. GREEN, "El ingenioso hidalgo", *HR*, 25 (1957), 175-193; MARTÍN DE RIQUER, "Don Quijote, caballero por escarnio", *Clavileño*, 1956, núm. 41, 47-50, y "La technique parodique du roman médiéval dans le *Quichotte*", en *La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, 1961, pp. 55-69; P. E. RUSSELL, "Don Quijote as a funny book", *MLR*, 54 (1969), 312-326; DANIEL EISENBERG, "Don Quijote and the romances of chivalry: The need for a reexamina-