

BOSCÁN FRENTE A NAVAGERO: EL NACIMIENTO DE LA CONCIENCIA HUMANISTA EN LA POESÍA ESPAÑOLA

En aquella conversación por el Generalife entre Navagero, acendrado humanista veneciano, y el discípulo favorito de Lucio Marinero Sículo, hubo de discurrir la cuestión palpitante del significado y alcance de la imitación poética humanista, de la cual el prestigioso endecasílabo sería su pauta y vaso. En su “Carta a la Duquesa de Soma” algo nos dice Boscán de los consejos del Embajador de la Serenísima, cuando estuvo “tratando con él en cosas de ingenio y de letras, y especialmente en las variedades de muchas lenguas, [le] dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia, y no solamente [se] lo dixo assí livianamente, mas aún [le] rogó que lo hiziese”¹. Seminal plática cortesana que llevaría a este afable hijo de Cataluña y a su claro amigo toledano a hacer lo que jamás se había hecho en lengua castellana: “tentar el estilo” de esos sonetos y canciones que harían de ellos los revolucionarios *poetae novi* de las Españas. Habría de crearse en verso, forma, modo, estilo y espíritu la poesía del humanismo español. Desde tal perspectiva trataré de reconstruir aquello que “vino sobre habla” (p. 89), para llevarlos “a provar [su] pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya” (p. 88), y así inventarnos en poesía un mundo nuevo.

A pesar de la escueta información que ofrece la carta prologal, es fácil entender que al discutir de materia poética (“cosas de ingenio y de letras”) “especialmente en las variedades de muchas lenguas” (p. 89), no podía ser menos que se demoraran en

¹ Todas mis citas son tomadas de *Obras poéticas de Boscán*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Universidad, Barcelona, 1957, p. 89. De aquí en adelante en todas las citas de Boscán daré en el texto, entre paréntesis, el correspondiente número de página; los énfasis son siempre míos.

la diferencia entre la poesía española y la italiana. Estas palabras de Boscán, junto con las que elige para definir el consejo de su interlocutor, sugieren y hasta implican la consideración de la poesía cancioneril *vis à vis* la poesía petrarquista. Va de suyo que Andrea Navagero, al recomendar que se probase en “lengua castellana sonetos y otros artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia” (p. 89), estaba recomendando el modelo óptimo, aquel que imitaban quienes él consideraba —no sin banderías en materia poética— las mejores plumas italianas de su momento, particularmente la del prestigioso autor de los *Asolani*. En cuántas oportunidades larga y demoradamente, Pietro Bembo habrá hablado con su amigo, mientras lo estaba elaborando, del libro que habría de determinar el canon normativo de la poesía italiana. En la primavera de 1526 apenas acababan de aparecer en prensa las *Prose della Volgar Lingua*, para proclamar *urbi et orbi* que er materia de imitación en lengua vernácula el modelo indiscutido y único tenía que ser y no podía menos que ser el divino Petrarca.

En tales circunstancias, hubiese sido más que improbable que el barcelonés no dijera que Petrarca ya había sido “imitado” por más de un ingenio español. Como nunca sabremos cuáles habrán sido los poemas de que hablaron, démonos alguna licencia. Boscán, que no solamente conocía y admiraba las *Rime sparse*, sino que hacía ya bastante tiempo había publicado en el *Cancionero general* una canción que transvasa los símiles de otra del modelo insigne, acaso le haya recitado, no sin orgullo, algunas de sus quintillas:

Las cosas de menos pruebas,
de más nueva extrañedad
las que están por montes, cuevas,
más extremas y más nuevas
son más de mi calidad.

Que con mi vida penosa,
por dondequiera que voy
ando yo com' una cosa
que parece monstruosa,
dudoso de lo que soy.
(XIV, p. 30)

Sobradamente habrá entendido Navagero que semejantes versos con tanto símil de *Canzoniere* a cuestas, poco y hasta nada tenían que ver con la poesía de los “buenos authores de Italia”. Natural le habrá sido pasar de este Petrarca sin petrarquismo a la consideración de la auténtica poética de Petrarca, o sea, de la poética del humanismo. Sabemos con qué grave atención lo escuchó Boscán, y debió entenderlo bien: poner en práctica en la poesía española lo predicado por Navagero sería cosa tan novedosa

cuanto difícil. Esas quintillas pseudopetrarquistas, fino ornato del *Cancionero general*, justamente por serlo, poco o nada tenían que ver con la poesía de las *Rime sparse*. Lo que de ahora en adelante habría de intentarse sería nada menos que dar a luz una literatura fecundada en el despertar a una concepción del quehacer del poeta dentro de una poética que exigía una visión hasta entonces inédita en España.

Como decía, la poesía del humanismo español tuvo que hacerse, casi *ab ovo*, en espíritu, estilo, forma, modo y verso. Puesto que en la Carta el mismo Boscán habla de “este género de verso” y su mucha dificultad, la mayoría de sus críticos —desde sus orígenes²— han subrayado la cuestión de las innovaciones métricas que derivaron de la nueva práctica. Sin embargo, el mismo Menéndez Pelayo, aunque prefirió explayarse *in extenso* sobre tales innovaciones, había comprendido bien que se trataba de “un manifiesto de escuela”³. Acertado pronunciamiento el de don Marcelino, pero aunque diciendo mucho, no llega a decir lo suficiente: la “Carta a la Duquesa de Soma” no es menos que el manifiesto mismo de una revolución.

Documento semejante ha sido y seguirá siendo de consideración obligada en toda historia de nuestra literatura del Renacimiento y, por lo tanto, generador inexhaustible de referencias críticas. La mayoría de ellas, ofrecen poca o ninguna novedad, pues lo usual es seguir repitiendo juicios ya canonizados en clisés críticos; pero no faltan estudios que agregan a las viejas verdades, de validez indiscutible, el enriquecimiento de genuinas reconsideraciones⁴. Así y todo, el poder de la inercia repetitiva es para de-

² Las críticas alrededor de las innovaciones métricas son mencionadas ya por el mismo Boscán en su Carta a la Duquesa. La posición de Cristóbal de Castillejo respecto al endecasílabo en su “Repreñión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano”, como la de Argote de Molina, es cosa tan sabida que no vale la pena entrar aquí en más detalle. Menos conocida es la “Carta dedicatoria” del mismo CASTILLEJO, que quizá sea su contestación a lo que dice Boscán en la Carta a la Duquesa; véase *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, *Clásicos Castellanos*, Madrid, 1958, t. 6, pp. 257-258.

³ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*. T. 10: *Boscán*, C.S.I.C., Santander, 1946, p. 145.

⁴ Tal como la de JOSÉ F. MONTESINOS, “Centón de Garcilaso”, *El Sol*, 23 de febrero, 1936, reimpresso varias veces, y últimamente en *La poesía de Garcilaso*, ed. Elias Rivers, Ariel, Esplugues de Llobregat, 1974, pp. 43-50; ver también los valiosos estudios de A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo en el Renacimiento español*, C.S.I.C., Madrid, 1965, y J. LAURENTI y A. PORQUERAS MAYO, *Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura*, C.S.I.C., Madrid, 1971, y el

jar perplejo al más avisado. Piénsese que texto tan remanido como éste hubo de esperar hasta 1982 para que se publicase su primera interpretación literaria, el sólido análisis retórico de Antonio Armisen⁵. Pero valioso como es, tampoco tal análisis retórico ha alcanzado a revelar más que parcialmente su sentido, puesto que concluye que “la Carta es, *sobre todo*, la defensa de la innovación formal promovida por Boscán y Garcilaso”⁶. Nadie puede dudar que allí se encuentre la defensa de la innovación formal, pero que la Carta sea “sobre todo” eso y que en ello se defina su alcance me parece una comprensión en exceso restrictiva de un documento esencial en la reconstrucción de la historia de la literatura hispánica, y básico en el entendimiento de la poética y de la poesía renacentista.

La Carta a la Duquesa implica mucho más que la defensa de tal “innovación formal promovida por Boscán y Garcilaso”, pues lo que éstos promovieron, si bien necesariamente conllevaba tal innovación, estuvo lejos de definirse y resumirse en ella. Se trataba de introducir en España un modo inédito de hacer poesía, el cual exigía cambio radical a todos los niveles, incluyendo, claro está, la obligada innovación formal. Ciertamente, en la Carta, o sea en prólogo al corpus literario que presentaba la revolución en praxis victoriosa, Boscán tenía que defender las nuevas formas, porque siendo lo exterior lo inmediatamente perceptible, era lo más chocante. Fue por lo tanto lo más fácil de reprobado, y de hecho lo primero en ser reprobado. En consecuencia Boscán ante todo debió atender a esta primera línea de ataque; y apropiadamente así lo hace al comienzo de su manifiesto. La prioridad de tal argumentación en el orden de un discurso tramado con eficazísima elocuencia venía exigida por la lógica más elemental. Pero ni la prioridad de presentación ni el brillante despliegue retórico implican que su defensa conlleve, dentro del texto todo, esa prioridad más alta —y a veces absoluta— que tantos críticos han insistido en adjudicar a tal defensa. Al argumentar el caso Boscán se detiene lo justo y necesario para hacerlo con acabada eficacia; pero éste es sólo su documento como abogado defensor de la innovación formal, y así no refleja más que muy parcialmente el

fundamental de LORE TERRACINI en *La lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Stampatori, Torino, 1979.

⁵ *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La Edición de 1543*, Universidad, Zaragoza, 1982, “La Carta a la Duquesa de Soma”, pp. 359-378.

⁶ *Ibid.*, p. 359; énfasis mío.

genuino alcance de su manifiesto. Si esto es lo que debe defender, mucho más importante es lo que viene a presentar, esas “cosas hechas al *modo* italiano, las cuales serán *sonetos y canciones*”. Siendo “la *manera* d’éstas” a juicio del catalán, “*más grave* y de *más artificio*” y en su opinión mucho mejor que la de “*essas coplas . . . hechas a la castellana*” (p. 87) con que ilustra su Libro Primero, siguiendo el consejo del veneciano hubo de “*tentar el estilo* de estos sonetos y canciones” (p. 89). Sólo en la última parte del texto se habla de la práctica de “este género de verso”, para de ahí extenderse en la alabanza del endecasílabo. *Modo, manera, estilo y artificio*, palabras tanto más adecuadas para abarcar —mucho más que la introducción de una nueva métrica— el cambio total de la poesía española de poesía de cancionero en docta poesía humanista.

De esto deriva la amplia presentación de la prosapia del endecasílabo. No se trataba simplemente de introducir un verso nuevo, sino de aquél donde retoñaba en lengua castellana la vida de la poesía clásica; el cauce por donde corría la sangre ilustre que de ahora en adelante habría de fluir por la nuestra. El metro donde resonaría redivivo el acento de las voces de Grecia y Roma, ya renacido en la toscana. En fin, que Boscán veía en el endecasílabo lo que Dante en la poesía de Virgilio, “*quella fonte che spandi di parlar si largo fiume*” (*Inferno*, I, 79-80). Verso, modo, manera, estilo y artificio, todo nuevo y recién nacido: fue el alumbramiento de una nueva conciencia poética.

En la primera parte de la Carta, Boscán había arremetido contra aquellos que no creen que es verso sino “aquél que calçado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el oído y os sale por el otro”. Contrariamente a lo que a menudo se ha entendido, no me parece éste particular ataque al octosílabo, sino defensa de esa nueva poesía a la que sus enemigos pretendían confundir con prosa (p. 87). Notemos que en su vituperación no caracteriza a sus reprehensores como “despreciable vulgo ignorante”⁷. Más bien los considera sordos, gente sin oído a la sutileza melódica de la nueva poesía; y así los manda a recrearse en el muy cortesano *Cancionero general* (p. 88). No se confunda pues esta parte de la diatriba del poeta como abogado defensor en la primera sección de su Carta, con lo que luego ha de decir al comparar la orfandad del verso español con la prosapia del endecasílabo

⁷ *Ibid.*, p. 366: “[Boscán] delimita el sentido y alcance de sus oponentes que quedarán caracterizados como despreciable vulgo ignorante”.

en la última parte de su texto, porque ahora habla, en pleno manifiesto, el humanista. De sobra sabía Boscán que el octosílabo no sólo había sido “admitido del vulgo”, sino de la más esmerada nobleza de sangre y de ingenio. ¿Habría de negar él la cortesanía del *Cancionero general*? Muy otro es su argumento. El octosílabo aunque también fuese cortesano, no era verso docto⁸.

De haber considerado deshonoroso el octosílabo, Boscán no hubiese publicado su Libro Primero. Pero, aunque no vergonzoso, por ser de origen desconocido, se trataba de verso huérfano. Puesto que “no hay quien sepa de dónde tuvo principio” el octosílabo, en juicio típico del humanista, no cuenta con la autoridad propia de aquellos metros que la tienen por la prosapia de conocidos ancestros ilustres. Por eso, en relación con el linajudo endecasílabo, ante el tribunal poético de nuestro primer humanismo, el octosílabo ha de ser declarado verso vulgar.

Puesto que en ocasión se ha tratado de emparentar la Carta a la Duquesa con el “Prohemio e Carta” del Marqués de Santillana, para mostrar similitudes cuando no derivaciones, es justo atender a ambos textos. En su esfuerzo por demostrar la excelencia y autoridad de la poesía, don Íñigo comienza por sus orígenes desde Moisés a David en el Antiguo Testamento, para de allí pasar a los griegos, y de ellos a los romanos. Más adelante, “dexadas las regiones, tierras y comarcas más longicas y más separadas de nos”, viene a considerar las diferentes literaturas romances, y termina declarando que “asy itálicos como proençaes, lemosis, catalanes, castellanos, portugueses e gallegos, o de qualquier otras nações se adelantaron e antepusieron los gallicos cesalpinos o de la provincia de Equitania en el solepniçar e dar honor en estas artes”⁹.

Presentada desde sus orígenes sagrados hasta el tiempo mismo del poeta, en el “Prohemio e Carta” el Marqués de Santillana hace que la antorcha poética vaya pasando de pueblo a pueblo, sin conciencia de ruptura histórica, en perpetua uniforme continuidad. Nada había por renovar; el fuego había ardido desde siempre, en unánime llama cultural: “e asy concluyo que esta sciencia poetal es açepta principalmente a Dios, e después a todo

⁸ Nota TERRACINI que en el discurso de Boscán, “dove nobilità antica, lustro attuale, bontà potenziale, si mescolano indiscriminatamente in un *tumultus argumentationes*, prevale così il motivo dell’ «illustrazione»”, *La lingua...*, p. 159.

⁹ MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas*, ed. Manuel Durán, Castalia, Madrid, 1982, t. 2, p. 212.

linage e espeçie de gente”¹⁰. En el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina ocurre otro tanto:

De ahí creo aver venido nuestra manera de trovar, aunque no dudo que en Italia floreciesse primero que en nuestra España e de allí decendiesse a nosotros, porque si bien queremos considerar según sentencia de Virgilio, allí fue el solar del linage latino, e quando Roma se enseñoreó de aquesta tierra, no solamente recibimos sus leyes e constitutiones, más aún el romance según su nombre da testimonio¹¹.

Por mucho que los dos desearan respirar los nuevos aires del humanismo italiano, en la visión de sus respectivas Poéticas tanto el Marqués de Santillana como Juan del Encina son mentes hondamente medievales. Ambos dan claro testimonio de ello, ya que se trata una vez más de la *translatio studii* de la Edad Media. De acuerdo con Étienne Gilson, para el hombre medieval el tiempo continuaba desde la Antigüedad sin que, hablando históricamente, nada lo separara de ella¹². A fines del siglo xv, y hasta en los umbrales mismos del xvi, la poética española aún no había sentido el desgarró moderno de la discontinuidad cultural.

De querer vislumbrar el nacimiento de la conciencia humanista nada me parece tan revelador como el modo en que Boscán establece la autoridad del endecasílabo. Releamos su Carta. ¡Qué lejos estamos aquí de esa continuidad sin quiebra! El barcelonés no hará que el endecasílabo progrese sin pausa desde sus orígenes en adelante. Muy por el contrario, habrá de “tomalle dende aquí, donde se nos ha venido a las manos, y bolver con él atrás por el camino por donde vino” para “llegar muy cerca de donde fue su comienço”. Boscán va hacia atrás, a recuperar la historia. Es la trayectoria del humanista en busca del pasado, aquél que en su poesía habrá de resucitar. Sólo entonces, en su verso y sobre todo en el de Garcilaso, el endecasílabo clásico cobraría nueva vida en lengua castellana. Todo el texto revela lúcida conciencia histórica de la discontinuidad cultural: “Y assí le vemos *agora en nuestros días* andar bien tratado en Italia [. . .] Petrarca fue *el primero* que en aquella provincia *le acabó de poner* en su punto [. . .]

¹⁰ *Ibid.*, p. 223.

¹¹ En MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. 1: *Hasta fines del siglo xv*, C.S.I.C., Madrid, 1962, Apéndice V, “Arte de Poesía Castellana de Juan del Encina”, p. 515.

¹² É. GILSON, *La philosophie au xiiiè siècle*, Payot, Paris, 1944, p. 325.

Dante fue *más atrás*, el qual usó muy bien dél, pero *diferentemente que Petrarca*” (p. 90). Trayectoria eminentemente temporal, donde el endecasílabo grecolatino lejos de pasar en un *continuum* ajeno a todo sobresalto y pausa, debe ser reactivado y reformulado, no sólo entre culturas, sino de una generación poética a otra. Lejos estamos de la serena *translatio studii*; la ilusión de uniformidad se ha transformado en percepción del cambio; el sentido de continuidad ha cedido lugar a la certeza del hiato. Así, en su consideración del endecasílabo, el texto de Boscán nos documenta el nacimiento de la conciencia que hará posible la revolución.

La “Carta a la Duquesa de Soma” tampoco se limita a ser la partida de nacimiento de la poesía petrarquista en España. La vasta importancia de tal fenómeno no basta, sin embargo, para dar cuenta justa de la revolución promovida por Boscán y Garcilaso. Al fin de cuentas, de atenernos a la definición del uso de petrarquismo —la imitación de la poesía de Petrarca y en particular de su *Canzoniere*— el mismo Boscán había “imitado” hacía ya tiempo una *canzone* del vate de Valclusa; y no juzgó tal cosa particular novedad, ya que en el momento de ordenar sus obras la consideró, como era justo, un poema cancioneril. Cualquier lector asiduo de nuestros Cancioneros podía reconocer aquí y allá la huella de los versos de Petrarca. Nada había en ello de especialmente revolucionario. Baste un solo ejemplo. El Almirante de Castilla, buen amigo de Boscán, declara que al amante de Laura “no le curó la herida/el arco por aventar”¹³. De haber sido su verso translación más amañada de “piaga per allentar d’arco non sana” y aun de acumularse entre sus páginas cien ejemplos de este tipo ¿acaso el *Cancionero general* hubiese dado muestra del nacimiento de una nueva poética?

La introducción de la poesía petrarquista implicaba mucho más que la de una temática erótica de enamorados masoquistas y llorosos por vergeles o por desiertos, mucho más que la incorporación de imágenes visuales, sea del paisaje o de la amada, mucho más que un enriquecimiento de adjetivación, léxico, símiles, metáforas, oxímoros y clisés en abundancia, mucho más que una nueva versificación con las consabidas reformas métricas, mucho más que innovación formal. De todo esto, claro está, también se trata. Pero a mi ver tales son, aunque significativos, los accidentes del fenómeno.

¹³ Citado por MENÉNDEZ PELAYO como ejemplo temprano de petrarquismo, *Boscán*, p. 224.

La revolución en que se embarcaron Boscán y su buen amigo Garcilaso no fue menos que la de la introducción en la lengua del Imperio de la poética renacentista. Lo hicieron de la única manera posible, encarnándola en sus propios versos, cuya trayectoria revela cómo paulatinamente fue cobrando forma, desde el vislumbre inicial hasta su perfecta madurez, el entendimiento de la nueva poética. Un entendimiento que se va ahondando al hacerse poesía. En esos primeros momentos la nueva conciencia no podía difundirse a través de tratados teóricos; recién nacida, tenía que irse formando encontrándose en sí misma, en confrontación creadora con el modelo ejemplar. Para ello el *Canzoniere* abrió canónica avenida. Modélico en tantos sentidos, en éste fue seminal: en poesía paradigmática, Petrarca había introducido en vernáculo la poética de la sabia *imitatio* humanista.

Sin embargo la imitación de las *Rime sparse* no podía tener idéntico alcance para el veneciano que para Boscán. Íntimo conocedor de la obra de Pietro Bembo, su compatriota y amigo, ¿qué otra cosa hubiera de recomendar Andrea Navagero sino esa estricta imitación de Petrarca que estaba triunfalmente estableciendo su rigor en innúmeras plumas italianas? ¿Por qué seguir otro modelo cuando el poeta del *Canzoniere* había dejado el más docto de los versos en definitivo y en verdad insuperable estado de perfección? Muchos años después de la plática en el Generalife, ya muerto Navagero, escribirá Boscán en su Carta que el vate de Valclusa “le acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre” (p. 90). Excelente definición del modelo óptimo: aquél, ya ajeno a todo devenir, fijo como una idea platónica, en la perenne, absoluta perfección que lo eterniza. ¡Cómo hubiese complacido al autor de las *Prose della Volgar Lingua* eco tan nítido de su pensamiento! Pero en 1526 el dogma bembiano de la *imitatio* petrarquista había de ser tan ajeno al barcelonés cuanto familiar para el veneciano. Mal hubiese tenido Boscán oportunidad de haber leído para ese entonces las recién amanecidas *Prose*. Mal hubiese podido el íntimo de Bembo al hablar del modo poético de los buenos autores de Italia no tenerlas en mientes de continuo. En Italia la imitación de Petrarca estaba unida indefectiblemente a la cuestión de la lengua. Bembo —confrontado con la fragmentación dialectal de una península políticamente fragmentada— se esforzó en establecer a través del modelo óptimo una lengua poética unificada, y en gran parte lo logró. Esa “Italia mia” que Petrarca soñara, como la invadida y atomizada Italia del siglo xvi, no tenía realidad política alguna, y no la tu-

vo hasta Garibaldi; pero inventó —por el “invenire” de Bembo, un hijo de Venecia— la de una lengua literaria homogénea gracias a la imitación estricta de la de Petrarca y de Boccaccio. Fue desde el toscano del verso del uno y de la prosa del otro donde Italia descubrió y vivió noblemente su unidad. Aun de haber leído Boscán las *Prose della Volgar Lingua*, esta problemática fundamental de la obra —atada a la situación particularísima de la península italiana— le hubiera sido, por ajena, de limitado interés. Lejos de estar fragmentada, España conoció desde los Reyes Católicos una unidad política, rara y hasta precoz respecto al resto de Europa, y —como lo prueba la gramática de un hijo de Andalucía— tuvo aún más precoz conciencia de la realidad hegemónica del castellano como lengua imperial. Sus diferencias dialectales no implicaban una fragmentación comparable a la italiana, mal pese a los purismos nacionalistas que siempre han existido y existirán (díganlo los Comentarios a los versos del toledano)¹⁴.

Andrea Navagero, por ser quien era, hubo de presentar a su interlocutor el credo de la poética humanista que él mismo profesaba. Boscán, siendo quien era, tomó de lo que éste le dijo lo que mejor entendía y más necesitaba. Como en todos los diálogos entre individuos y culturas, cuando hay entendimiento de algún tipo, cada uno comprende lo que puede, y mucho mejor lo que quiere. En materias de poética humanista Navagero nada tenía que aprender de Boscán; ni en lo que tocaba al tema pudo haber entre ellos problemática alguna en discusión, ni materia de posible controversia.

El gran humanista veneciano no estaba enfrentado a un contendiente; por el contrario, hablaba con su converso. Así como un día el dedo de la amada esposa borraría de la frente de Boscán los antiguos amores, así la plática de Navagero terminó por hacerle desterrar de sus futuros versos los versos del pasado. Ese modo de hacer poesía en la *imitatio* le pareció tan atractivo como nuevo: intentarlo en castellano sería pisar en tierra nunca hollada. Para su interlocutor la cosa tuvo que ser muy diferente. Si en tal materia Boscán era de necesidad *tabula rasa*, para el veneciano la imitación humanista era necesariamente su horizonte familiar, en que se da tan por sentado que no puede ser causa de interrogantes, discusión, ni maravilla. Sin embargo, y muy en otro sentido, tam-

¹⁴ Como, huelga decirlo, demuestra ANTONIO ALATORRE, “Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y Don Tomás de Tamayo y Vargas”, *MLN*, 78 (1963), 126-151, ahora en *La poesía de Garcilaso*, pp. 325-365.

bién para Navagero la *imitatio* era cuestión palpitante, en la cual no podía menos que estar profundamente comprometido y hasta embanderado. Su ferviente ciceronianismo demuestra su devoción a la más rigurosa norma imitativa. Fue el Cardenal Bembo portaestandarte y adalid de aquellos ciceronianos contra quienes se levantó Erasmo en muy gallardo duelo¹⁵. Por ciceronianos, claro está, aquí ha de entenderse los devotos de esa norma imitativa, que si bien no nació con Bembo triunfó bajo su estandarte: la imitación estricta de un modelo literario óptimo, que si bien para la poesía vernácula había de ser Petrarca, para la prosa latina debía ser Cicerón. ¿Qué otra cosa hubiera de recomendar Andrea Navagero sino la restrictiva poética que estaba victoriosamente estableciendo su austero rigor en innúmeras plumas italianas? Salvo por una marcada inclinación por Catulo, habiendo decidido excluir de su obra todo escritor latino excepto los augusteos, Navagero se contaba entre los puristas más acérrimos. A la vez, amante de la paz de sus jardines y del plácido dialogar con esos clásicos, ora griegos, ora romanos, que en sus esmeradas ediciones daba a nueva vida, no era este asiduo filólogo hombre de entrar en polémica diatriba. Ni falta le hacía hacerlo. Sus actos dieron elocuente muestra de su convicción y hasta diré de su fe, la cual tuvo por mártires los diez volúmenes de su Historia de Venecia, que Navagero destruyó porque los había escrito a imitación no de Cicerón, sino de César¹⁶. Debieron así morir: César no era Cicerón. Por tanto, no me parece aventurado afirmar que

¹⁵ DESIDERIO ERASMO, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, La Scuola Editrice, Brescia, 1965.

¹⁶ Anécdota citada por MENÉNDEZ PELAYO, *Boscán*, p. 57: Navagero, “condenó antes de morir varias obras que estimaba imperfectas: su Historia de Venecia en diez libros en que se había propuesto imitar el estilo de los Comentarios de César”; pero aunque el maestro santanderino sabe sobradamente del ciceronianismo del veneciano, quien era tan “exclusivo e intransigente como el mismo Logolio” (aquel infeliz contra quien se volcó la furia del *Ciceroniano*) no saca la obvia consecuencia a la que justamente llevó el más restringido de los cánones imitativos. La Historia de Venecia fue sin duda su obra de más envergadura tanto por su extensión como por su carácter de débito público: Navagero era el historiador oficial de la Serenísima. La tragedia de su obra fue la de haberse equivocado de modelo —no generico— pero sí de lengua y estilo, en una preceptiva que en prosa latina exigía la sola y absoluta soberanía de Cicerón. Y así resultó Navagero más papista que el Papa; porque, he de agregar, su sucesor como historiador oficial de la República fue el mismísimo Bembo, que acaso como fraternal homenaje a su predecesor escribió su Historia de Venecia a imitación de César, y no del modelo óptimo que con tanto brío él mismo exigía en su “De imitatione”.

para Navagero la controversia sobre la *imitatio* del modelo único, que abrieran hacia ya tiempo Poliziano y Cortesi y que llegó a sus días en la de Bembo con el sobrino de Pico della Mirandola, no sólo no le fue indiferente, sino vital¹⁷.

Apenas iniciado, mejor dicho, apenas enterado del fenómeno imitativo desde la perspectiva del humanismo, Boscán mal podía interesarse y menos embanderarse en uno u otro campo de semejante polémica. Ésta sólo podía ser cuestión y preocupación de los iniciados. Apenas catecúmenos en la nueva poesía, para Boscán y Garcilaso la cuestión palpitante no pudo ser otra que la mismísima imitación humanista, la de una poesía fundada en la imitación de los clásicos, fueran latinos o vernáculos. Muchísimo más problemática que la de la métrica, que sin ser de poca monta era algo mucho más evidente al entendimiento y al oído, se les hubo de presentar desde el comienzo, primera y principal, la cuestión de la *imitatio* humanista. En realidad la cosa era para calentarle la sangre a cualquier poeta. ¿No se trataba acaso del descubrimiento de un mundo nuevo? o en otras palabras, ¿no era éste el intento de resucitar las voces seculares?, o hasta más ¿no sería el rehacerse, el resucitarse a uno mismo en la taumaturgia de esta poética? ¿Cómo tal empeño no habría de emocionar a un hombre como Boscán que terminó por hacer de Lázaro íntimo *leitmotiv* de su poesía? ¿Cómo no había de conmover la que habría de ser muy pronto la voz órfica de Garcilaso? La imitación misma, como puro fenómeno poético, aun sin deshilacharse en banderías polémicas, tuvo que ser en esos primeros años la cuestión fundamental; y no erraban. Como decía, para el maduro humanismo de Navagero la *imitatio* en sí era algo tan natural que ni se le hubiera ocurrido discutirla. Hacerlo hubiese sido insólito; nadie discute la conveniencia del aire que respira. Siendo la imitación el *sine qua non* de la poética humanista, el veneciano debió hablar de ella como cosa que va de suyo, traída necesariamente a cuentas al presentar los méritos de la auténtica poesía petrarquista frente a la cancioneril, ya que algo omnipresente por imprescindible era la italiana brillaba por su ausencia en la española. Tuvo que ver a las claras que Boscán, aunque inocente de refinamientos filoló-

¹⁷ Para los textos de Poliziano y Cortesi, *Prosatori Latini del Quattrocento*, ed. Eugenio Garin, Ricciardi, Milano, 1953, pp. 902-904. Para los de Bembo y Pico, GIORGIO SANTANGELO, *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Olschki, Firenze, 1954; la epístola de Bembo está fechada en 1513. Sobre la querrela en cuestión véase SANTANGELO, *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Sansoni, Firenze, 1950.

gico-eruditos, era un ingenio ilustrado en las disciplinas humanistas, amante de los clásicos, familiarizado con los versos de Petrarca. ¿Cómo no hablar de imitación en tal contexto? El tema lo exigía, y la índole de su interlocutor lo reclamaba.

La poesía de que le hablaba Navagero, la que Boscán trataría de hacer suya, era cosa admirable, nueva, sutil. Pero no imposible. Al fin de cuentas el ayo que enseñó al futuro Duque de Alba a versificar como cumplido cortesano, se crió en la preceptiva de los *studia humanitatis*, donde se había “exornado [su] ingenio con las que llaman primeras letras, [y se había esforzado] a seguir adelante y llegar a más altos estudios”. Desde muchacho el gentil barcelonés había amado las letras clásicas; y así “entre todos los generosos adolescentes que sirven al rey Fernando, a ninguno he visto adornado de mejores virtudes y más dedicado al estudio excelente de las buenas letras”¹⁸. No hubiese dicho palabras tales Lucio Marineo para alabar las coplas cancioneriles que escribía su discípulo, aunque con bastante más talento que muchos en estos ejercicios de ingenio palaciego.

En las aulas regias, Boscán se distinguió entre todos en esos minuciosos estudios de los clásicos en que lo hubo de ejercitar el modesto si devoto humanista siciliano. Recordemos que parte esencial de la preceptiva de los *studia humanitatis* era precisamente la imitación de los textos clásicos¹⁹. Ejercicios escolares, sí, pero de esos que alimentan la memoria y el entendimiento, y los preparan para un día reconocer el camino a seguir: la antigua nueva huella de Catulo, la milagrosa de Virgilio, el lúcido paso del Venusino, el rastro opulento del Sulmonés: la senda misma que en sus endecasílabos abrió para la poética europea el gran imitador que fue Petrarca.

En aquella corte ¿quién como Joan Boscán para atender y entender a Navagero? Su mensaje, la semilla de la poética humanista, al caer en el barcelonés cayó en la mejor tierra hispánica. Nos lo anuncia la carta de Marineo Sículo; lo confirma todo el futuro de nuestra poesía en las Españas.

No es de dudar que de todas formas la revolución hubiese ocurrido, porque tenía que ocurrir; y en esa primavera de 1526 estaba todo en su tiempo y su sazón. Nada tiene de extraordinario

¹⁸ Ambas citas son de la carta latina de Lucio Marineo Sículo a Boscán, cuyo texto da MENÉNDEZ PELAYO, y yo cito en su traducción, *Boscán*, p. 31.

¹⁹ Sobre el tema véase GARIN, *L'educazione umanistica in Italia*, Laterza, Bari, 1949.

que al fin de cuentas pasara lo que tenía que pasar. La maravilla es que vino a acontecer del mejor de todos los modos posibles. En la historia de la literatura española la “Carta de Boscán a la Duquesa de Soma”, manifiesto de una revolución y partida de nacimiento de una nueva poesía, no sólo ha sido su documento, sino nuestra única ventana a su milagro.

Sabemos que después de tal plática, ya en el mismísimo viaje de regreso, Boscán hizo sus primerísimas tentativas en el nuevo modo. Dado lo arduo de la empresa, no es de pensar que a un hombre de tan buen juicio como era, se le hubiese ocurrido guardar borradores ni copia de aquellos primeros ejercicios. Al término del viaje, se apresuró a discutir la cuestión con Garcilaso, quien a las claras se entusiasmó, terminando por alimentar con el suyo el inicial entusiasmo de Boscán. Por lo tanto, no es justo establecer entre los poemas tempranos de ambos ninguna prioridad entre el uno y el otro; según toda evidencia se embarcaron en labor paralela y conjunta.

Desde ese momento hasta por lo menos 1532 hay sobradas razones para reconocer en los poemas de Boscán y Garcilaso una constante mutualidad de esfuerzo. El barcelonés, por práctica de años, era acabado perito en poesía de cancionero, y aunque en tales versos eran duchos ambos, sin duda Boscán llevaba amplia delantera al toledano. En la nueva empresa, sin embargo, eran los dos, por igual, poetas noveles. La plática de Navagero le abrió el horizonte a un mundo poético que sólo podía ser poseído rehaciéndose como poeta. Entendió sobradamente que la empresa sería tan ardua cuanto sentía admirable lo que vislumbraba en la propuesta del veneciano. Para Boscán, muy pronto para Garcilaso, *hic incipit vita nova*.

Desde 1526 hasta la llegada de Garcilaso a Nápoles la poesía de ambos amigos da prueba sobrada del esfuerzo de aprehender una nueva poética. No otra cosa que la *imitatio* humanista podía ser la piedra filosofal que transmutara la poesía española desde su misma entraña hasta cada uno de sus accidentes. Y así fue. Entendieron bien que no bastaba continuar como hasta ese momento se había hecho: tomar prestados del *Canzoniere* conceptos similares, imágenes, y uno que otro verso; ni que tampoco era eso de intensificar tal práctica aumentando los préstamos, tal como en las quintillas de “Las cosas de menos pruebas”. Aunque los poetas cancioneriles hubiesen entrado a saco por las suntuosas riquezas de Petrarca para engastarlas *ad nauseam* en cuanto verso se les antojara, no hubieran logrado transformar su poética. En

tre las tantas cosas admirables de la revolución perpetrada por Boscán y Garcilaso, no es la de más menguada importancia que ninguno de los dos emprendiese la empresa por lo más vistoso y deslumbrante, que era sin duda lo más superficial.

Ya desde sus primeros y a menudo trastabillantes esfuerzos, atendieron al meollo espiritual del *Canzoniere*: el tormento y el naufragio, la lucha y el ensimismamiento, la tensión entre esperanza y llanto, el oscilar entre osadía enamorada y vergüenza amante, el desgarrar de la duda y el temblor por la inminencia del fracaso. Mil veces lo harán en términos cancioneriles, pero ni fue la poesía de cancionero ajena a la introspección emocional, ni por hacerlo fueron más infieles a la auténtica tónica petrarquista que los futuros ensartadores de sus tópicos remanidos para fortuna de nuestra lírica, no los sedujo esa senda fácil que tomó por toda Europa tanto versificador adocenado, exornando menguados versos con ristas de oximorones y fútiles pedrerías. ¿Por dónde han de encontrarse en la poesía de ambos amigos el abuso del oxímoron erótico —que ya había tentado a Jordi de Sant Jordi tanto como a Santillana— o en la *descriptio puellae* el desborde de la metáfora suntuaria? Por siglos las “luces” de Laura fueron obligados soles en innúmeros ojos femeninos, el ondeante oro de sus cabellos se agotó al esparcirse infinito por muy contrarios vientos; miríadas de versos en todas las lenguas europeas creyendo enriquecerse con las suntuosas imágenes del *Canzoniere*, las desangraron en clisés, para ilustrar desde emblemas eróticos hasta emblemas jesuitas. Como bien entendió Bartolomé Leonardo de Argensola, todo esto “que es pedrería i no amoroso canto”, no es lo más auténtico del petrarquismo: “que ni a la docta scuela petrarquista / ni a su autor venerable arguyo en esto”²⁰. El oropel de estos joyeles hubiese sido para Boscán y Garcilaso mucho más peligroso lastre que buena parte de la herencia cancioneril.

Los críticos de Garcilaso insisten en notar que en su primer período no ha adoptado los aspectos concretos —en lo imagístico y descriptivo— de las *Rime sparse*. Por lo general tal juicio nos llega como si el toledano, aún cegado por el *Cancionero general*, no hubiese sabido captar lo más genuino de la poesía petrarquista. Y, sin embargo, sin embargo. . . ¿qué hay en Petrarca de más genuino que la oscilación emotiva, la obsesiva introspección, ora su agridulce atormentarse, ora su desvelo atormentado? El vate

²⁰ *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. José Manuel Blecua, Espasa-Calpe, Zaragoza, 1951, t. 2, p. 375.

de ese supremo verso del ensimismamiento, “di me medesimo meco mi vergogno”, el que en tantos poemas nos dice del íntimo desgarrador de su *Secretum*, ¿es más o menos auténtico que el estúpido engarzador de imágenes, cuya misma brillantez invita más a la repetición superficial que a la meditación recreadora? Al contrario de lo que suele repetirse en remanido clisé crítico, la familiaridad con la poesía de cancionero no podía descarriarlos demasiado. Por artificiosa, abstracta, poco descriptiva que fuese en modo alguno era ajena a la introspección emocional. Esos primeros intentos, aunque desnudos de visualizaciones físicas, y preñados de términos y modos cancioneriles, ¿son acaso infieles a la tónica espiritual del *Canzoniere*?

“Sé que me acabo, y más é yo sentido / ver acabar conmigo mi cuidado. / Yo acabaré, que me entregué sin arte . . .” dice el primer soneto de Garcilaso; y más allá del poliptoton cancioneril ¿es por ventura ajeno a Petrarca y al más genuino petrarquismo ese sentirse y saberse perdido y acabado por la pasión amorosa. La herencia del *Cancionero general*, claro está, no habría de abrirle la nueva senda, pero su herencia no implicó para ellos obstáculos ni desvío en el laborioso progreso hacia la meta elegida.

De *imitatio* se trataba pues, y se empeñaron en comprenderla del mejor modo posible: leyendo los versos de Petrarca desde lo que éstos les revelaban de su poética. No atendiendo sólo a la superficie verbal, sino a la savia que la nutría. No preguntándose meramente lo que el poeta decía en el verso, sino cómo lo había construido. Leyendo no solamente las palabras, sino las palabras que las alimentaban. Al hacerlo, hallaron en la poesía del *Canzoniere* la poética del humanista: lo más genuino, lo más profundo de esos versos se alzaba desde un modelo a la vez liberador y seminal. Entendieron así que, a pesar de su fervor virgiliano, toda la poesía de Petrarca, tanto en verso latino como toscano, revelaba su eclecticismo. El estudio de sus versos jamás los hubiese llevado a entronizar en la práctica imitativa el modelo único, poético que fuese. En suma, al imitar el *Canzoniere* tanto Boscán como Garcilaso buscaron reconstruir el modo en que Petrarca compuso sus poemas. Para hacerlo fueron en busca de las mismas materias con que estaban contruidos los versos modélicos.

Notó Menéndez Pelayo que Boscán compuso un soneto “imitando, o más bien calcando”²¹, los dos primeros versos de otr

²¹ Boscán, p. 245.

de Petrarca (*Canzoniere* XXXV), para luego seguir por su cuenta muy diverso camino.

Solo y penoso en páramos desiertos
 mis passos doy, cuidados y cansados,
 y entrambos ojos traigo levantados
 a ver no vea alguien mis desconciertos.

Mis tormentos assí vienen tan ciertos,
 y van mis sentimientos tan cargados,
 que aún los campos me suelen ser passados
 porque todos no stán secos y muertos.

Si oyo balar acaso algún ganado,
 y la boz del pastor da en mis oídos,
 allí se me rebuelve mi cuydado.

Y quedan espantados mis sentidos,
 cómo ha sido no haver desesperado
 después de tantos llantos doloridos.

(XXXV, p. 98)

En efecto Boscán se separa pronto del subtexto del *Canzoniere* XXXV, pero no por abandonarlo “la imitación se detiene aquí” como juzgó don Marcelino. Hay muchos modos de imitar, y con muy diferentes grados de elaboración del modelo. Obviamente en este caso no se trata de lo que los tratadistas del Renacimiento llamaban “sequi”, ni el poema de Boscán hubiese sido más petrarquista si sus versos hubiesen seguido su modelo más de cerca. Comparemos la ya mencionada canción del Libro Primero, “Las cosas de menos pruebas”, con este soneto. La lectura conjunta de ambos poemas con sus respectivas fuentes mostrará de inmediato que la traslación de elementos correlativos es muchísimo más alta en la canción. Sin embargo, las quintillas están infinitamente más lejos de la poesía de Petrarca que el soneto XXXV.

El número de símiles, imágenes, figuras que en su canción Boscán ha tomado de la italiana es masivo: y con todo no alcanza ni siquiera a sonarnos petrarquista. En cambio, el soneto claramente lo es, justamente porque se hizo desde una nueva poética. Ese hacerse requería un modo de leer el modelo muy diferente a la lectura que produjo la canción XIV. Toda imitación implica una hermenéutica; y la del soneto es muy otra que la medieval que construyó las quintillas. Para la *imitatio* humanista no basta-

ba capturar las imágenes, símbolos, ideas del poema ajeno en un inmediato acto de posesión, como si perteneciesen al mismo universo cultural, con la serena transferibilidad de la *translatio studii*. Desde Petrarca el poeta humanista había comprendido que la aprehensión inmediata era insuficiente, por lo ilusoria. Fue entonces a la búsqueda de la auténtica sustancia poética, y la halló indisolublemente entretejida con el estilo; semiescondida dentro de su superficie verbal, pero firmemente arraigada en ella. El poeta perdió su fe en la posibilidad de una inmediatez translaticia; y al hacerlo redescubrió en el poema ajeno su inalienable otredad.

El soneto de Boscán resulta casi emblemático de esa revelación fundamental de la poética humanista. Quien aquí camina “solo y pensoso” bien sabe que él no es ese mismo hombre que en sus soledades pudo decir que Amor iba siempre “ragionando con meco, e io con lui”. Aunque el primer verso del soneto español sea muy semejante al modelo, por cierto no está “calcado”: el yo poético del italiano va por “deserti campi”, y el de Boscán anda por páramos. Cambio significativo, porque luego declara desear que se le hicieran páramos todos los campos (vv.7-8). Camino del atormentado, que sobradamente recorrió el solitario de Valclusa en tantos otros poemas, pero no en el soneto que fue subtexto del español. Para tal temática, si de calcar se hubiese tratado, el *Canzoniere* le ofrecía versos hasta el hartazgo. Eso era lo fácil. Lo difícil era apercibirse de la profunda otredad del caminante toscano.

Al final de su trayectoria amorosa, entre los tantos avatares del amante de Laura, se nos presenta el avergonzado, el arrepentido, el que ruega “pietá non che perdono”; pero no se encontrará allí el hombre que por fin ha hallado la seguridad de la salvación, y menos el que se exulta en la certeza de su salvación eterna. El amante del *Canzoniere* sin duda quiere salvarse, espera salvarse, pero no se sabe salvado. Con el enamorado de Boscán el caso es justamente lo contrario: “seguro de tormenta y de tormento” proclamará en vida su triunfal llegada al Cielo (CXVI p. 224).

Volvamos al soneto XXXV del barcelonés. Hasta el final de primer terceto el caminante sin pausa va dando los pasos de su tormento, pero al llegar al segundo terceto se detiene, y se contempla a sí mismo. Más aún, se contempla en su pasado, “después de tantos llantos doloridos”. Se espanta entonces, y se admira de no haber desesperado. Ha vuelto la mirada hacia atrás tal como hizo el amante del primer soneto de Garcilaso de la Vega

Quando me paro a contemplar mi estado
y a ver los passos por do me ha traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado.

A diferencia del yo poético en Garcilaso, el de Boscán no ha de olvidarse de un camino que lo ha espantado. Su mismo espanto anula esa certeza de acabamiento que termina por dominar el soneto del toledano, y aseguran en el de su amigo la esperanza de quien no ha desesperado.

No por ventura Boscán imita tan de cerca los primeros versos del modelo; lo hace porque quiere que el lector recuerde bien el soneto del *Canzoniere*, con el amante en un camino que por doquiera vaya lo lleva en solitario y permanente diálogo con el Amor. Ha suscitado adrede la imagen del modelo insigne para superponerle la propia pues sólo así puede cobrar la suya definición y profundidad. Evocando la senda de Petrarca, aquélla por donde Amor ha discurrido, abre la suya Boscán: páramo donde no hay diálogo sino llanto, camino hacia la desesperación; su única esperanza, la antesala del espanto.

Quien habla con el Amor, si no se detiene, terminará sus tormentos desesperado. Ni la imagen ni la llama del amante pasará de un soneto a otro sin sobresaltos: Boscán eligió el soneto de Petrarca para proyectar sobre él su absoluta otredad. No toda lectura llevará a estos resultados, porque cada búsqueda es intransferible, cada encuentro preñado de diferentes posibilidades. Gracias a Dios toda poesía auténtica, tanto para el poeta como para el lector, conlleva sus sorpresas.

Lo que Menéndez Pelayo entendió como un abandono del modelo, y por ende de la práctica imitativa, Petrarca hubiese aprobado como ejemplo de *imitatio*:

Sic et nobis providendum, ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat, nec deprehendi possit, nisi tacita mentis inadagine, ut intellige simile queat potius quam dici. Utendum igitur ingenio alieno, utendumque coloribus, abstinendum verbis. Illa enim similitudo latet, haec eminent. Illa poetas facit, haec simias (*Familiares*, 23, 19).

[De este modo debemos atender a que (nuestra imitación) aunque basada en la semejanza, contenga muchas desemejanzas; cuidándonos de esconder la semejanza de tal modo que sólo tras pesquisa la pueda desentrañar el entendimiento, sintiéndola más que definiéndola. Podemos así usar las ideas ajenas, y los matices de su es-

tilo, pero abstengámonos de usar sus mismas palabras. En el primer caso lo similar queda escondido, mientras resalta en el segundo. De aquél modo se hacen los poetas; de éste los simios]. Trad. mía.

Es muy de dudar que quien escribió tales palabras hubiera aprobado la rigurosa *imitatio*, en todos los aspectos posibles, propiciada por el Cardenal Bembo. Respecto al modelo óptimo, a pesar de su fervor virgiliano, la poesía entera de Petrarca —sea en verso latino, sea en toscano— revela su hondo eclecticismo.

Al imitar el *Canzoniere* tanto Boscán como Garcilaso buscaron reconstruir el modo en que Petrarca compuso sus poemas, y para hacerlo fueron en busca de las mismas materias con que estaban contruidos los versos modéhcicos. Tal ocurre en el soneto XLIII (p. 106) de Boscán, y en esta primera estrofa de la Canción Primera de Garcilaso:

Si a la región desierta, inhabitable
por el hervor del sol demasiado
y sequedad de aquella arena ardiente,
o a la que por el yelo congelado
y rigurosa nieve es intractable,
del todo inhabitada de la gente...

Coincidiendo con el Brocense y con Tamayo, Rafael Lapesa señala que aquí el poeta “empieza inspirándose a la vez en el soneto CXLV del italiano y en la oda de Horacio «Integer vitae scele-
risque purus» (I, XXII)”²². Ya que el toledano parece haber tomado de la oda horaciana muy escasos y no demasiado significativos elementos (el “inhabitada”, *inhospitalem*, v. 6 de la oda, y “del todo inhabitada de la gente”, *terra domibus negata*, v. 22), me parece algo excesivo aducirla como fuente de inspiración de valor comparable al soneto de Petrarca. Sin embargo su presencia es, si marginal, indudable.

Por su parte, Boscán arranca del *Canzoniere* CXLV, ya desde la primera palabra, siguiendo muy de cerca el modelo en toda su estructura anafórica, para aparentemente liberarse hacia el final:

Pomme en la vida más brava, importuna, do pida a Dios mil veces la mortaja;	Pommi ove'l sole occide i fiori e l'erba, o dove vinci lui il ghiaccio e la neve,
pomme en edad do el seso más trabaja, o en los brazos del ama o en la cuna;	pommi ov'è carro suo temprato e leve, et ov'è chi cel rende, o chi cel serba;

²² RAFAEL LAPESA, *Garcilaso: estudios completos*, Itsmo, Madrid, 1985, p. 70, en particular n. 88.

Ponme en baxa o en próspera fortuna; ponme do el sol el trato humano ataja, a do por frío el alto mar se quaja, o en el abismo o encima de la luna;	Pommi in umil fortuna, od in superba, al dolce aere sereno, al fosco e greve; pommi a la notte, al di lungo ed al breve, a la matura etate od a l'acerba;
ponme do a vuestros pies biven las gentes, o en la tierra, o en el cielo, o en el viento ponme entre fieras, puesto entre sus dientes,	Pommi in cielo, od in terra, od in abisso, in alto poggio, in valle ima e palustre libero spirito, od a'suoi membri affisso;
do muerte y sangre es todo fundamento; dondequiera terné siempre presentes los ojos, por quien muero tan contento.	pommi con fama oscura, o con illustre: sarò qual fui, vivrò com'io son visso, continuando il mio sospir trillustre.

¿Qué ha hecho Boscán? De atender a Menéndez Pelayo, pretendió reproducir “todo” el soneto de Petrarca, pero de “manera tosquísima”²³. A su ver éste sería un caso de imitación tan burda cuanto servil. Sin embargo, no parece reproductivo el primer verso con la alusión a la “vida brava”, y aun menos el segundo con la potencial necesidad de pedir la mortaja. Sin necesidad de aducir más evidencia que estos dos primeros versos puede afirmarse que don Marcelino yerra: el soneto de Boscán no es una reproducción de “todo” el de Petrarca. Atendamos ahora a su juicio valorativo, porque no es raro que una imitación transformadora resulte más torpe que un bien torneado poema reproductivo. ¿Pueden achacarse los cambios que acabo de señalar a descuido o apresuramiento, o a mero deseo de trocar figuras sólo por variar? En tal caso, ¿quedan las imágenes de estos primeros versos sin atadura de ningún tipo dentro del resto del soneto, o de tener alguna, resulta ésta escasamente significativa? ¿Apenas instancias de amplificación anafórica? ¿Se trata quizá de escaso o errado entendimiento del soneto de Petrarca? ¿Será estéril *misreading* por carencia de inteligencia textual, o por simple falta de atención?

Estructuralmente (del v. 1 al 12), el poema de Boscán está construido por tres cuartetos, que mantienen suspensa la conclusión, la cual sólo llega en los dos últimos versos de clausura. Otro tanto puede decirse del Petrarca; sin embargo, el catalán, muy sutilmente varía la construcción interna de los tales “cuartetos” al establecer en las series anafóricas —tanto de apertura como de clausura— un equilibrio temático y formal de que carece su modelo. Esos cambios que acabo de señalar en los dos versos inicia-

²³ MENÉNDEZ PELAYO, *Boscán*, p. 246: “Boscán pretende reproducirlo todo [el soneto de Petrarca], pero de la manera tosquísima que va a verse”.

les, lejos de caprichosos, hallan eco, resonancia y énfasis en los últimos versos de lo que he llamado el “cuarteto final”. El v. 11, que como el primero tampoco tiene nada que ver con su subtexto, nos remite a la curiosa adjetivación con que en ese primer verso define la vida como “brava”, pero ahora nos aclara la imagen inicial, concretizándola: “ponme entre fieras, puesto entre sus dientes”. De la figura del amante entre fauces carnívoras, Boscán pasa a un verso impregnado de sangre y muerte, rematando su atadura con el comienzo del poema, donde en el v. 2 pide la “mortaja” como natural consecuencia de esa “vida más brava”, la cual ahora venimos a saber se trata de una existencia entre fieras. No por casualidad, y no sin arte, se elabora una estructura anafórica como ésta, donde los versos de apertura intiman lo que explicitarán aquellos que la concluyen:

Ponme en la vida más brava, importuna, do pida a Dios mil veces la mortaja.	ponme entre fieras, puesto entre sus dientes, do muerte y sangre es todo fundamento.
(vv. 1-2)	(vv. 11-12)

Compárese la estructura de estos versos con los de su modelo:

Pommi ove'l sole occide i fiori e l'erba, o dove vinci lui il ghiaccio e la neve.	libero spirto, od a'suoi membri affisso; pommi con fama oscura, o con illustre.
(vv. 1-2)	(vv. 11-12)

No solamente resulta obvio que en nada de esto puede verse reproducción alguna, sino que al menos a mí me parece no menos evidente lo esmerado de su elaboración poética. Muy al contrario de “tosquísimas” estas imágenes en particular debieron haber sido juzgadas, ya que en superlativo se habla, doctísimas. Parece imposible que justamente en este punto se ofuscara don Marcelino, sobre todo don Marcelino. . . Y lo digo no sin perplejidad, porque sobran razones para reconocer que las cruentas fieras de Boscán saltaron a su soneto desde el portentoso “lupus” del verso 9 de la oda horaciana. Aún digo más, será la presencia del poema de Horacio —no la del soneto de Petrarca— la que llega, señera, a sellar en los versos de clausura el sentido del poema todo, que había quedado suspenso en espera suya. Boscán estructuró su soneto llevado por el imán de los versos finales del venusino:

pone sub curru nimium propinqui
solis in terra domibus negata:

dulce ridentem Lalagen amabo,
 dulce loquentem
 [Ponme
 “en la región al sol más allegada,
 do no vive ninguno:
 siempre será de mí Lalage amada,
 la del reír gracioso
 la del hablar muy más que miel sabroso”]²⁴

Las anáforas de Horacio conducían a su declaración de amor en los dos versos finales del poema; otro tanto hará Boscán, sólo que en vez de evocar a la amada por el habla y la risa, prefiere hacerlo por los ojos.

Como piensa Lapesa respecto a la canción de Garcilaso, también el soneto de su amigo podría considerarse un caso de contaminación de dos fuentes, la de Petrarca junto con la de Horacio. Tal vez, técnicamente hablando, sea el término apropiado. Sin embargo, en casos de este tipo, poéticamente hablando, semejante categorización más que definir, oscurece la función de ambas fuentes. A diferencia del uso común en los infinitos ejemplos de auténtica *contaminatio*, no se trata aquí de la yuxtaposición de préstamos tomados de poemas independientes, es decir, carentes de una línea genealógica que en estrechez los una y relacione.

Tanto Boscán como Garcilaso fueron primero al soneto de Petrarca, y con la aguzada atención del poeta humanista, lo leyeron desde su meollo nutricional: el subtexto de Horacio. En este poema particular del *Canzoniere* el modelo más que yacer oculto, afloraba sin rebozos; pero aunque no se necesitaban ojos de águila para reconocerlo, para entender su alcance era preciso nada más, pero nada menos, que la visión del humanista. Poesía palimpséstica, o mejor, poesía en diálogo implícito con otra voz, la que engendrándola le da tanto identidad cuanto autenticidad: los dos amigos estaban aprendiendo a oír con sus ojos a los muertos. Y al hacerlo eligieron construir sus poemas con los materiales primigenios del modelo. Cada uno de sus poemas agregaba una nueva capa al palimpsesto poético; sus poemas sonarían no sólo ya dialógicos como el modelo, sino corales. Enriquecidos por las antiguas vo-

²⁴ Doy la insuperable traducción luiséna que nos legó el Brocense al introducir la subrepticamente en sus Comentarios a Garcilaso (*Com.* 32) “porque un docto de estos reinos la tradujo bien, y hay pocas cosas de éstas en nuestra lengua” (*Com.* 5); *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. Antonio Gallego Morell, Universidad, Granada, 1966, p. 240, pp. 245-247.

ees, y enriqueciéndolas con la propia voz, recién nacida. Apenas tomando algún concepto y un adjetivo suelto de la oda de Horacio, Garcilaso lo hizo con más timidez. Por su parte, Boscán refundió todo el soneto de Petrarca en el molde de la inspiración horaciana. Sutilmente alteró la estructura del subtexto italiano, variando imágenes clave, para así encaminarlo hacia un final que nada tiene que ver con los versos —no particularmente felices— con que Petrarca cierra su soneto de aniversario. En suma, tanto el poema de Boscán como el de su amigo revelan una lectura del modelo de cuño admirablemente humanista: ya sabían aprehender el soneto de Petrarca desde el subtexto de su fuente primigenia. Habían ya entendido la poética de que hablaba Navagero. En sus respectivas imitaciones, en mayor o en menor grado, los dos reactivaron en la propia voz las voces entremezcladas del modelo. Y así ambos reconstruyeron su etiología, prolongándola en la nueva construcción etiológica de sus versos. Cada poema alza su voz, habitada de otras voces, a las que a su vez otras voces habitan. Propio del poeta humanista, es justamente este quehacer de controlar la diacronía poética que encarnará en su obra con lucidez consciente.

La empresa en que se habían empeñado no les exigía menos. Desde leer con ojos nuevos los familiares, viejos textos, para remozarlos y remozarse en ellos, hasta hablar con nueva voz saturada de las voces por ellos recuperadas. En cuanto poetas, debieron cambiarse los más básicos de sus actos reflejos. Les fue necesario re-aprender a leer y a entender de un modo completamente diferente. Este despertar de la conciencia humanista tuvo que ser laboriosísimo. Por eso es impensable que les distrajeran de semejante esfuerzo las polémicas que habían escindido el humanismo italiano, ahora remozadas en el fervor bembista por el modelo óptimo.

No dudó el barcelonés en enriquecer su dieta de *Canzoniere* con los *Cants* de Ausias March; y de sobra sabemos que, desde muy temprano, ambos amigos imitaron a uno y otro con triunfante eclecticismo. De hecho Boscán ya mostraba propensiones eclécticas desde su canción XIV, donde mezcló entre las figuras tomadas del modelo de Petrarca la del águila que le prestó la poesía de Serafino Aquilano²⁵. Comenzó y terminó ecléctico. El poema dedicatorio a la Duquesa de Soma en el Libro Primero, con sus

²⁵ A. ARMISÉN, “Alegoría e imitación en las coplas de Boscán «Las cosas de menos pruebas»”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1983, 79-140.

admirables versos sueltos ¿no le llegó, acaso, de Catulo? ¿No conviven en su ambicioso “Hero y Leandro” junto a Museo Bernardo Tasso, Virgilio junto al Ovidio tanto de las *Heroidas* como de las *Metamorfosis*? ¿En la admirable “Epístola a Don Diego Hurtado de Mendoza” no se escuchan juntas las voces de Horacio y de Tibulo?²⁶ Para fortuna de nuestras letras los portaestandartes de la nueva poesía, desde sus mismos comienzos, *apis Matinae more modoque*, recogieron su alimento *per laborem plarium*, encontrando óptimas cuantas flores se les fueron abriendo.

Hacia 1533 ya habían pasado los años del aprendizaje; ya se habían echado los fundamentos de la nueva poesía, cimentados en una hermenéutica que habían hecho suya, en la práctica de una imitación consciente de la otredad de las voces ajenas, en el control de las relaciones diacrónicas que determinan la etiología singular de cada uno de sus poemas. Sólo ahora, al entrar en la madurez, hubieran podido embanderarse en la lid —ya más serena— de la *imitatio* bembista. El noble recuerdo de Navagero hubiese podido inclinar al uno o al otro hacia las filas del bembismo. Sin embargo no fue el caso, aunque ambos imitaron alguna vez la poesía de Bembo, y Garcilaso mantuvo con él cordial correspondencia, ninguno de los dos abrazó su poética del modelo óptimo²⁷. A juicio mío, afortunadamente: la lengua poética del Renacimiento español se creó así muchísimo más rica al ser fructificada en la ecléctica y muy pronto sincrética imaginación verbal de Boscán y Garcilaso.

Ya en Nápoles el toledano encontrará en la Academia Pontaniana una poética humanista madura en el hondo sincretismo de Sannazaro, la teórica de Minturno, y el ejemplo de Bernardo Tasso. Boscán hallará en Castiglione renovado apoyo para su eclecticismo. Serán los años en que el barcelonés se embarcará en el ambicioso “Hero y Leandro”, auténtico *collage* imitativo, como lo será a su vez la “Égloga Segunda” de Garcilaso, rezumante del sincretismo de Sannazaro. La presencia de los clásicos latinos va impregnando cada vez más la obra de los dos amigos: es el momento del triunfo maduro en la auténtica poética del humanismo.

²⁶ ARNOLD G. REICHENBERGER, “Boscán and the Classics”, *CL*, 3 (1951), 97-118.

²⁷ En un libro reciente, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Purdue Monographs in Romance Languages, Amsterdam-Philadelphia, 1988, ANNE J. CRUZ basa su tesis en la hipótesis de la fidelidad bembista de Boscán al modelo óptimo, en contraste con el eclecticismo de Garcilaso; opinión a todas luces errada.

Nada de todo esto habría ocurrido antes en lengua castellana. Boscán lo sabía. Por eso en su carta prologal insiste una y otra vez, “porque la cosa era nueva en nuestra España y los nombres también nuevos” (p. 87), “estas trobas, las quales hasta agora no las hemos visto usar en España”, “provar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya” (p. 89), “he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escrevir italiano”.

No por ventura, como agudamente nota Armisén, abrió Boscán su primer Libro con la dedicatoria en verso a la Duquesa, que sin duda debió escribir al mismo tiempo que la carta del Libro Segundo²⁸. Recordemos que Andrea Navagero tenía cierta debilidad por Catulo. No me parece improbable que este fervor del veneciano reverberara en la estupenda “Dedicatoria” poética a la Duquesa de Soma. Catulo era uno de esos *poetae novi*, los que innovaron la poesía latina al introducir en ella la imitación de la alejandrina griega. El paralelo es evidente: Boscán, poeta nuevo, quiso hacer para España lo que Catulo para Roma. Inspirado por Navagero, alentado por Garcilaso, supo lograrlo: y en ese punto se concibió en España la gloria de nuestra poesía renacentista.

ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ
State University of New York, Albany

²⁸ ARMISÉN, *Estudios*, pp. 342-346.