

IGNACIO NAVARRETE, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Versión española de Antonio Cortijo Ocaña. Madrid: Gredos, 1997, 344 pp.

En las últimas cinco décadas el estudio del camino seguido por el petrarquismo español ha conocido un singular desarrollo. Primero, en 1954, fue la aportación de Arturo Farinelli sobre la influencia de Petrarca en España y Portugal, seguida seis años más tarde por la contribución de J. Fucilla. Luego, en la década de los setenta vinieron, entre otros trabajos, los de A. Bianchini, A. Foley, F. Rico y A. Gallego Morell, que tienen su continuación en la década siguiente en los estudios de E. Rivers, Anne Cruz, Paul Julian Smith, Thomas Greene y M^a. Pilar Manero, hasta llegar, ya en los noventa, a los más recientes de A. Gómez Moreno y V. Pineda. A esta línea de investigación, firmemente asentada, pertenece el trabajo de Ignacio Navarrete *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, publicado en 1994 por la Universidad de California y que ha visto la luz nuevamente, esta vez en traje español. Esta versión en nuestra lengua está plenamente justificada porque estamos ante un espléndido, completo y ameno análisis del camino que toma nuestra poesía a partir del segundo tercio del siglo XVI, de la poderosa influencia que ejerce el petrarquismo en la génesis de nuestra lírica de los Siglos de Oro y de la elaboración teórica que se produce en la adaptación de las posiciones y los presupuestos literarios italianos a las necesidades específicas de España. Como fundamento teórico esencial (pp. 51-59), esta aproximación de Navarrete se apoya en las ideas de Curtius y Harold Bloom sobre el retraso cultural y las de Bakhtin sobre imitación y polifonía, lo que la convierte en un enfoque apreciablemente diferente de los que han primado tradicionalmente en esta parcela de la investigación. Junto a esto —siendo como es una aproximación particular hecha a la luz de unos apoyos teóricos específicos— la obra constituye a la vez un manual que pone ante el lector todas las referencias relativas a la recepción y evolución del petrarquismo en España, así como una visión panorámica de la lírica española en los siglos XVI y XVII, y en la que

los hechos literarios y las propuestas estéticas están acertadamente incardinados y contextualizados en la historia política.

La obra se divide en cinco capítulos y el primero de ellos (pp. 19-59), de carácter introductorio, se centra en el carácter especial que tiene el petrarquismo en España y en el sentimiento continuo de inferioridad que condujo a nuestros poetas a la interpretación y a la reapropiación de la obra petrarquista. El análisis de Navarrete parte del debate que se daba en Italia a comienzos del siglo XVI sobre la dignidad de la lengua vernácula y la creación de una lengua literaria nacional, debate al que Pietro Bembo contribuye haciendo en su *Prose della volgare lingua* una propuesta específica: la imitación rigurosa de Petrarca y Boccaccio, imitación que, siguiendo la perspectiva humanista, debe incluir no sólo el estilo sino también las ideas y las actitudes que lo engendraron, todo ello fundamentado en la división tripartita que los humanistas hacían de la historia: la noción de una época oscura, la práctica del estudio y la imitación, como los únicos medios de restaurar el brillo y la perfección alcanzados por unos predecesores desaparecidos hace largo tiempo. Todo esto engarza con el comentario de la naturaleza necesariamente diferente que tiene el petrarquismo fuera de Italia, puesto que la propuesta de Bembo —esencialmente lingüística— no puede ser aplicada a naciones y lugares en los que los modelos de Petrarca se han de expresar en una lengua diferente a la italiana y donde la influencia del petrarquismo está condicionada por numerosas factores de índole literaria y extraliteraria. Tal ocurre en España. Nuestros poetas relevaron, reinterpretaron y se apropiaron de modo continuo de la obra del maestro florentino, pero lo hicieron dejando a un lado el nivel lingüístico, centrándose en los aspectos decorativos del estilo y en los temas, y convirtiendo a la lírica en la palestra de la lucha por una legitimidad cultural moderna, por una literatura que se ciñera a la categoría imperial de la nación. Estas posiciones las vemos ya en la *Gramática* de Nebrija, que adelanta el concepto del retraso cultural español con respecto a Italia y que vincula la consecución de una lengua nacional con la teoría del Imperio, porque el dominio político debe estar

acompañado de la hegemonía cultural y porque el primer arte de la paz es la lengua, que evita el declive y la desmembración al proyectarse en el tiempo. Luego vendrá Juan del Encina con su «Arte de poesía castellana» y, al igual que Nebrija, intenta hacer ver el desfase que existe entre los logros militares y políticos del momento y los defectos de la historia literaria nacional, y propone mejorar la calidad de la literatura española invitando a la nobleza a hacer de la poesía una actividad aristocrática e instando a nuestros poetas a que lleven a cabo la *translatio*, esto es, que saqueen o roben a sus predecesores italianos y que lleven el botín a España, que es la verdadera heredera de Grecia y Roma. Son ahora los españoles, política y militarmente en auge, los que tienen que competir con los logros culturales italianos con el objeto de superarlos y de regular su propio arte para asegurar la comprensión del mismo por parte de las generaciones futuras. Como vemos, Nebrija y Encina codifican el retraso cultural hispano y preparan el camino para las innovaciones poéticas de Boscán y Garcilaso que se producirán cuarenta años más tarde.

El capítulo II contempla la teoría poética en el reinado de Carlos V y el papel que desempeña *Il Cortegiano* en el Renacimiento español y en la delimitación de los términos de la teoría petrarquista en nuestro país. La traducción que Boscán hace en 1534 de *Il Cortegiano*, siguiendo las sugerencias de Garcilaso de la Vega, constituye el punto de partida del petrarquismo español y permite que ambos poetas se apropien de las enseñanzas que Castiglione refleja en su libro, haciendo una lectura particular del mismo, alumbrándolo con una nueva luz para apoyar las transformaciones genéricas que estaban intentando en la poesía española y poniendo los resultados de esta relectura a disposición de nuestros literatos. Ello hace que, aunque no haya nada en *Il Cortegiano* o en la versión de Boscán que proclame una revolución en materia de poesía lírica, sin duda la traducción española constituye el trampolín perfecto para sugerir propuestas e innovaciones. Así, interesa particularmente el hecho de que Castiglione se enfrente al petrarquismo como idioma poético y que su posición sea la de uno de sus personajes —el conde Ludovico de Canossa—, que recomienda que el

cortesano ideal use una lengua literaria basada en el habla del momento, le aconseja que evite la afectación de las palabras del antiguo toscano que ya han caído en desuso, defiende un idioma más contemporáneo y cosmopolita e insiste en que el petrarquismo es un estándar estético, no lingüístico. El conde subraya, además, que la llaneza de la lengua debe estar asociada a la elegancia, vincula hablar y escribir adecuadamente a una formación completa, rechaza el uso de reglas específicas y señala que los logros artísticos no pueden definirse por más tiempo a partir de un conjunto específico de reglas, sino por el buen gusto con que el cortesano ha de afrontar la dificultad que comporta lograrlos, esto es, por la *sprezzatura*, un principio estético que tiene aplicación universal. Todo esto prepara el camino para un nuevo estándar en la evaluación literaria que puede en potencia aplicarse a cualquier contexto nacional o lingüístico y que tiene un gran impacto en la teoría poética española, como puede verse en el prefacio de Boscán «A la duquesa de Soma» de 1543, donde da un paso radical para reformar la poesía española proclamando que sólo mediante la adopción del endecasílabo y de otras formas italianas y mediante la ruptura con los géneros tradicionales llegará España a ser capaz de medirse con los italianos y se producirá la transferencia de la sabiduría a nuestro país.

El capítulo III (pp. 101-165) refleja los códigos de la poesía amorosa en Boscán y Garcilaso. En un análisis pormenorizado, se aprecia que los sonetos de Boscán no son meros ejercicios sino un conjunto ambicioso de imitaciones petrarquistas que nos muestran a nuestro poeta no sólo imitando a Petrarca sino también intentando rivalizar con él haciendo a la vez algo diferente. Así, los poemas iniciales nos ofrecen una paráfrasis del maestro florentino y vemos que, al igual que su modelo, Boscán se muestra preocupado porque los lectores extraigan una lectura moral de sus cuitas, pero nos lega una colección de sonetos más universal y abstracta, sin detallismo petrarquista, y en los últimos poemas se libera de los límites impuestos por la concepción amorosa petrarquista, todo ello dentro de un macrotexto alternativo que lleva al lector a una nueva comprensión del amor y de la poesía y que con-





vierte la colección de Boscán en un trabajo de peso que no sólo vale por sí mismo sino en su tensión con el original. En cuando a Garcilaso, su respuesta al reto de la canonicidad del modelo se articula en una revisión de las fuentes —el cancionero, el legado catalán de Ausías March, poetas como Virgilio, Ovidio, Sannazaro y Bernardo Tasso— que responden a un problema poético particular. En los sonetos, Garcilaso juega con las convenciones de la poesía petrarquista, pero en dos poemas largos —la canción quinta y la égloga segunda— somete a las convenciones a una exhaustiva crítica introduciendo un código erótico que no se corresponde con el modelo inicial y produciendo una inversión de Horacio y de todos los códigos amorosos cancioneriles y petrarquistas. El código petrarquista también queda relegado al rol de personaje alienado en la égloga tercera, donde una lectura alegórica nos ofrece a Garcilaso reduciendo a Petrarca al papel de uno de los muchos predecesores poéticos y autopresentándose como la culminación de las tradiciones precedentes. Mediante la canibalización de su primera égloga que actúa como fuente, Garcilaso se representa a sí mismo como clásico, como heredero y culmen de la tradición y, en un acto efectivo de metalepsis, reduce a sus fuentes al estatuto de predecesores, resultado crucial para el surgimiento de una literatura nacional.

El papel desempeñado por Fernando de Herrera se considera en el capítulo iv (pp. 166-243). La autoproclamación de Garcilaso como heredero de Virgilio y Petrarca y la canonización del poeta que llevan a cabo autores como Argote de Molina, El Brocense y Ambrosio de Morales son puestas en tela de juicio por Fernando de Herrera, que intenta hacerse un espacio en un canon tremendamente restringido mediante la redefinición del mismo, de modo que Garcilaso ya no fuera su centro, todo ello dentro de un ataque que no se dirige tanto hacia Garcilaso, cuyo efecto sobre la lengua poética admite Herrera, sino contra la noción de canon, las ideologías que rigen su formación y las instituciones que lo controlan. Herrera piensa que la perpetuación del mito poeta-cortesano ha conducido a una paralización de nuestras letras y que lo que España necesita son hombres dedicados por en-

tero a la literatura. Consecuentemente, intenta alterar el concepto de Garcilaso como perfecto soldado-poeta y como modelo original y único, y lo hace aumentando el canon de fuentes y ofreciendo textos parangonables a la poesía garcilasiana, lo que sirve para incrementar la reputación no sólo de autores como Mendoza, Gutierre de Cetina y Boscán, sino del mismo Herrera, todo ello con el fin de presentar a Garcilaso no sólo como la culminación de una tradición sino como parte de una tradición más amplia.

El rastreo del código petrarquista de Góngora y Quevedo y el fin del petrarquismo en España ocupa el capítulo v y último. Las obras más obviamente petrarquistas de Góngora son sus 26 sonetos amorosos, que recorren todas las etapas de su vida creativa y que permiten examinar el cambio de orientación con la tradición. En estos poemas sigue a sus modelos tan de cerca que contienen poco que no se hubiera usado antes muchas veces, pero también se advierte que la imitación no impide la diferencia y la poesía de Góngora se separa significativamente de la de Garcilaso porque manipula los artificios que recibe de la tradición y subvierte las reglas mismas del *decorum* que estructuran y dan coherencia a la tradición de la poesía amorosa, como puede verse en el completo análisis que Navarrete hace de «Mientras por competir con tu cabello», «Ilustre y hermosísima María» y «Al tramontar del sol». Esta inversión de los códigos petrarquistas no se limita a los sonetos de amor y podemos ver una espléndida muestra de ello en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde Góngora abre un espacio para una sexualidad inquisidora y activa de parte de Galatea, con lo que también posibilita todo tipo de conducta sexual proscrita en la tradición. Góngora inicia la caída de la posición privilegiada del modelo petrarquista en la poesía lírica española, transformando la vieja pose del sufrimiento masculino y la indiferencia femenina en una zona libre para el juego poético, pero preservando el sistema petrarquista. En lo que respecta a Quevedo, en su colección de sonetos *Canta sola a Lisi* intenta redirigir el curso de la poesía lírica española con la intención de recobrar la seriedad moral de Petrarca y la continua inferioridad española. Al igual que Góngora, Quevedo imita aquí las fuentes canó-

nicas, pero, al contrario que aquél, no las naturaliza dentro de su propio discurso, sino que inserta ecos, imitaciones, citas y alusiones de sus predecesores españoles e italianos, que destacan y se ven como prestadas. Con ello, Quevedo defamiliariza la construcción petrarquista haciendo posible una nueva lectura y una nueva reescritura de esta tradición y obligando al lec-

tor a cuestionarse la naturaleza misma de la poesía amorosa. El resultado de estas imitaciones es, por una parte, la autocanonización del poeta en la tradición petrarquista y, de la otra, el desmembramiento de los propios textos de Quevedo.

FRANCISCO JAVIER CASTILLO
Universidad de La Laguna

