

Teoría y práctica de la poética renacentista: de Fray Luis a Lope de Vega

De Garcilaso de la Vega a Sor Juana Inés de la Cruz el mundo poético del Renacimiento, en sus diferentes avatares estilísticos, puede definirse con una sola palabra: *imitatio*. Tal es el principio absoluto y acaso el único terreno común de una realidad elástica en perspectivas múltiples y fluctuantes. La teoría y práctica de una poética que va desde Petrarca a Calderón exige una serie de deslindes, justamente por ser una palabra única determinando tan evidente diversidad.

La *imitatio* estructura y debe estructurar necesariamente lo que el lector ha de anticipar al acercarse a un texto renacentista, definido al menos en su génesis por la relación entre sí mismo y el modelo. Dentro de tal poética la intertextualidad es genéticamente imprescindible y todo estudio que intente dejar de lado el hoy denigrado rastreo de fuentes no podrá dar nunca cuenta del origen que determina la existencia del texto en cuanto tal, ni de la relativa o absoluta originalidad de éste. El problema puede parecer nimio si el crítico moderno decide no interesarse por estos elementos y atender al modo significativo del texto *per se*. Este es en realidad el momento más peligroso porque, aunque no siempre, la *imitatio* puede producir no solamente una relación genética sino una relación funcional entre el texto y el modelo, en cuyo caso el significado textual depende justamente de tal relación. Como es imposible precisar *a priori* cuándo la intertextualidad es genética o funcional, el estudio de subtextos se hace imprescindible en ambos casos. Puesto en términos lingüísticos, si no se toma en consideración el modelo no se puede dar cuenta cabal del significante de un texto; pero, lo que es más grave, en muchos casos —sólo precisables *a posteriori*— tal ignorancia puede invalidar todo aparente entendimiento del significado.

Dicho esto, atendamos ahora a esa palabra única que nos exige esta peculiar actitud práctica crítica: la imitación. Hemos dicho que la poética renacentista, tanto en su teoría como en su práctica, está fundamentada en

esta sola palabra. En una palabra sola, pero no en un solo concepto, ya que lo peculiar de la *imitatio* es su elasticidad conceptual, lo cual permite su unívoco gobierno en la poética o poéticas renacentistas.

En grandes líneas, por imitación puede entenderse: a) la imitación de uno o varios modelos, y b) la mimesis aristotélica. Claro que la diferenciación entre ambos tipos suele fundirse en tratadistas como Escalígero quienes sostienen que imitar a los grandes escritores es imitar la naturaleza en su misma y más pura esencia. Aun considerando solamente la primera acepción de *imitatio*, al leer las poéticas del momento se nota de inmediato que la palabra cubre una extraordinaria variedad de conceptos, a menudo contradictorios, incluyendo la notable batalla entre los que apoyaban la necesidad de imitar un modelo único (Bembo, Cortese) —el cual en poesía vernácula era siempre Petrarca—, o la conveniencia de imitar modelos múltiples (Pico della Mirandola, Policiano), de disimular cuidadosamente la imitación (Vida, Parthenio) o de dejar que el modelo se transparente (Bembo), de imitar los procedimientos retóricos, los tropos, las figuras, y así enriquecer el texto propio con gemas estilísticas (Calcagni, Vida) o de imitar no sólo la lengua y voces sino hasta el espíritu mismo del modelo (Bembo)¹.

En nuestra literatura nunca se siguió, que yo sepa, la posición que exige el modelo único y absoluto, de modo tal que no será necesario detenernos en esto, puesto que es obvio que desde Boscán y Garcilaso los modelos, aun dentro de un mismo poema, suelen ser múltiples. Ciertamente es que en algunas poesías la trama intertextual puede ser menos compleja que en otras, y que en algunas ocasiones la complejidad es de distinto orden. Por ejemplo, dentro de un poema de Fray Luis suelen encontrarse menos intertextos yuxtapuestos de diferentes proveniencias que en uno de Calderón, pero no necesariamente menos complejidad alusiva. Es decir, que un poeta puede acumular una serie de subtextos de diferentes autores dentro de una obra donde otro logra una compleja red intertextual con alusiones de diferentes poemas de un mismo poeta.

Tratar de poner un orden estricto en la omnipresente *imitatio* parece ser y tal vez sea labor imposible. Pero el intento de encontrar algunos cauces reguladores, por relativos que sean, se impone si hemos de lograr al-

¹ *Le epistole «De imitatione» di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, ed. Giorgio Santangelo (Florida, 1954); P. CORTESE y ANGELO POLIZIANO, *ambas cartas en Prosatori latini del Quattrocento*, ed. E. Garin (Milán-Nápoles, 1952), pp. 902-911; PETRARCA, ed. Vittorio Rossi y Umberto Bosco (Florenca, 1933-42); BERNARDINO PARTHENIO, *Della imitatione poetica* (Venecia, 1560); CELIO CALCAGNINI, «Super imitatione commentatio», en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg (Bari, 1970-74), I, p. 213; *The «Arte Poetica» of Marco Girolamo Vida*, ed. Ralph Williams (Nueva York, 1976).

guna inteligibilidad en el uso crítico de un término que, por una parte, no puede ser ignorado para el justo entendimiento del poema renacentista y, por otra parte, es tan amplio que significándolo todo podría no llevar a nada, salvo a notable confusión.

En 1541 se publica el tratado de Bartolomeo Ricci, *De imitatione*, donde parece indicarse, aunque sin usar los conceptos con mayor precisión, que dentro del género *imitatio* pueden hallarse tres especies: el seguir (*sequi*), el imitar (*imitare*) y el emular (*aemulare*)². Aquí seguiremos a Ricci en estas distinciones, aunque teniendo bien claro que no son categorías fijas. Para ejemplificarlas voy a usar textos cuyo origen se halla en un modelo único, evitando así una elasticidad tan excesiva que me permitiría probar cualquier cosa. He de ceñirme, pues, estrictamente a una sola línea imitativa, si bien de excepcional riqueza y fecundidad en nuestras letras, como creo haber probado ya en varios estudios. Me refiero a la *Canzone* 323, de Petrarca, llamada *delle Visioni*. Poema dedicado a la muerte de Laura, cada una de sus seis estrofas encierra una visión que es figura de la amada y su lamentado fin: gentil fiera destrozada por perros asesinos, nave estrellada, inmolado fénix, aniquilada fuente, nueva Euridice. En cada visión revive Laura su último destino, en cada símbolo la muerte la transe para transfigurarla.

Tomemos ahora la primera categoría de Ricci, el seguir (*sequi*), o sea la imitación no transformadora, el tomar las frases, figuras e ideas del modelo sin ir mucho más allá de una transcripción de éste, más o menos afortunada, dentro de un nuevo texto. El primero que imita la *Canzone* 323 en tanto canción fúnebre es Diego Dávalos y Figueroa en su *Miscelánea Austral*, publicada en Lima en 1602-1603. El tema prácticamente no cambia, puesto que el poeta lamenta ahora la muerte de su hermana, otro arquetipo de perfecciones como Laura. Consideremos la estrofa de la nave, que se halla en casi todas estas imitaciones y comparémosla con la de Petrarca:

De allí por alta mar formé una nave
con la xarcia de seda, velas de oro.
Tranquilo el alto mar, viento suave,
llena de honestidad por gran thesoro,

² *De imitatione libri tres* (Venecia, 1545), f. 43v. También Daniel Barbaro en su «Della eloquenza» habla de semejante distinción tripartita dentro de la imitación: *accostarsi, aguagliarli y superargli*, en *Trattati*, ed. Weinberg, II, p. 450.

sereno el cielo (como puede y sabe
 hazerle el padre del superno choro)
 estava; pero luego embravecida
 el agua fue, y la nave sumergida³.
 Indi per alto mar vidi una nave,
 con le sarte di seta, et d'òr la vela,
 tutta d'aborio et d'ebeno contesta;
 e 'l mar tranquillo, et l'aura era soave,
 e 'l ciel qual è se nulla nube il vela,
 ella carca di ricca merce honesta:
 poi repente tempesta
 oriental turbò sí l'aere et l'onde,
 che la nave percosse ad un scoglio.
 O che grave cordoglio!
 Breve hora oppresse, et poco spazio asconde,
 l'alte ricchezze a nul altre seconde.

Indudablemente Dávalos ha guardado las figuras del original y, a menudo, hasta las palabras exactas de Petrarca. Lo que suprimió y más aun lo que desafortunadamente agregó, no implica ninguna transformación auténtica. El modelo, algo mutilado, su pulida textura algo más áspera, está presente en casi cada palabra, amén por supuesto de la estructura de toda la obra. Por cierto, Petrarca no hubiera estado de acuerdo con tal práctica, ya que —usando la venerable metáfora de las abejas que Séneca había hecho uno de los lugares comunes de la *imitatio*— recomendaba elocuentemente: «Cuidad que lo que cogéis no quede en su forma original. No serían gloriosas las abejas si no convirtieran lo que encuentran en algo diferente y a veces mejor» (*Ep. Fam.*, 1.8.23). Para Petrarca la imitación debe ser transformadora. Pero Dávalos fue una abeja colectora, lo cual no contradecía tampoco ciertos preceptos de la *imitatio*, tal cual los define por ejemplo Giovanbattista Giraldi Cinzio⁴. Claramente, en uno de los sonetos preliminares de la *Miscelánea* por don Diego de Carvajal, Correo Mayor de los Reinos del Perú, se llama a Dávalos «cauta abeja cuidosa»: «Tal tu ingenio, Delio, que es colmena / depósito del néctar de escritores.» Efectivamente, Dávalos en toda su poesía, y a veces con fortuna, es un verdadero depósito de la creación ajena, y la suya es creación auténtica justamente por estar regida por una poética de selectiva y erudita acumulación de modelos. La labor transformadora es mínima, a punto tal

³ *Miscelánea Austral*, 190-197. Ver mi estudio «Las visiones de Petrarca en la América virreinal», *Revista Iberoamericana*, 120-121 (1982), pp. 569-579.

⁴ G. GIRALDI CINZIO, «Super imitatione epistula», en *Trattati*, I, pp. 199-200

que alguna vez dice de un poema suyo ser *traducción o imitación* del italiano. La frase dice bien, porque de tenderse una línea que vaya desde la traducción fiel al poema absolutamente original, que acaso no exista, esta forma imitativa está situada en el punto medio entre esa traducción y la imitación transformadora de que habla Petrarca.

Vayamos ahora a nuestro próximo ejemplo. En 1610 don Francisco de Quevedo rehizo una canción, que había escrito a la muerte de un cierto don Juan, con motivo de la de don Luis Carrillo Sotomayor. Compararemos nuevamente la estrofa de la nave con la *Canzone delle Visioni*:

Miré ligera nave
que, con alas de lino, en presto vuelo
por el aire suave
iba segura del rigor del cielo
y de tormenta grave.
En los golfos del mar el sol nadaba
y en sus ondas temblaba,
y ella, preñada de riquezas sumas,
rompiendo sus cristales,
le argentaba de espumas,
cuando, en furor iguales
en sus velas los vientos se entregaron
y, dando en un bajío
sus leños desató su mismo brío
que de escarmientos todo el mar poblaron,
dejando de su pérdida en memoria
rotas jarcias, parleras de su historia⁵.

Comparada con su modelo las amplificaciones resaltan por su naturaleza decorativa, peculiarmente colorista. Ha omitido la descripción alegórica del muerto, lo cual en una canción fúnebre es inesperado; pero cuánto más lo es que omita también el lamento. Cuando sus visiones terminan, en la canción fúnebre casi no se ha oído una queja. El final nos da la clave de este silencio:

Nave, tomó ya puerto;
laurel, se ve en el cielo transplantado,
y de él teje corona;
fuente, hoy más pura, a la de Gracia corre

⁵ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua (Madrid, 1969), p. 470. Sobre el poema, mi estudio «Las visiones de Petrarca en el barroco español, I», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28:2 (1979), pp. 289-299.

desde aqueste desierto
 con tono regalado;
 serafín pisa ya la mejor zona,
 sin que tan alto nido nadie borre;
 así que el que a don Luis llora no sabe
 que, pájaro, laurel y fuente y nave
 tiene en el cielo donde fue escogido
 flores, y curso largo, y puerto, y nido.

Quevedo ha cambiado la estructura del poema de Petrarca al agregar esta felicísima enumeración que cierra el poema, transplantando cada figura desde el recinto de sus demostraciones al de la permanente morada trascendental. Por eso no hay lamento en su canción: ante la muerte de don Luis Carrillo no cabe el llanto. La canción de Quevedo es así un claro caso de imitación transformadora. El poeta ha tomado cada figura y la ha acomodado a una realidad muy distinta a la de Laura; al hacerlo ha cambiado uno de los símbolos, introduciendo por primera vez en esta serie el del jilguero, que tendrá asombrosa fortuna y, finalmente, ha variado la estructura del poema, dándole el que ha de ser su cuño barroco desde esta imitación a la de Calderón de la Barca⁶.

En mayo de 1614, estando Lope enfermo en Toledo escribe al Duque de Sessa una carta donde dice admirarse de «la buelta del Padre Ponciano»⁷. Se trataba del trinitario Fray Ponciano Basurto, que debía de haber estado en prisiones y no me asombraría que cautivo en tierra extranjera, lo cual no es de extrañar siendo trinitario⁸. Hacia esta época debió de escribir Lope una canción en que se celebra el regreso y la liberación de Basurto, y que se publica en las *Rimas sacras*. A mi juicio es indudable que el modelo de Lope es la canción de Quevedo, de la cual toma las figuras de las tres primeras estrofas, ahora en muy airosos sextetos liras, y a la cual sigue en la estrofa final con su doble enumeración. Por lo demás, todo lo cambia:

⁶ La imagen se imita en la «Canción real a una mudanza». Ver «Las visiones de Petrarca en el barroco español, II», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29:1 (1980), pp. 156-164. De ahí pasa a México; ver mi trabajo «El poema del Padre Matías de Bocanegra. Trayectoria de una imitación», *Thesaurus* (1981), 1-21. Otro estudio sobre la canción de Calderón aparecerá en 1984 en *Kentucky Romance Quarterly*.

⁷ *Obras de Lope de Vega*, ed. Real Academia Española, I (Madrid, 1890), «Nueva biografía por don Cayetano de la Barrera», p. 209.

⁸ A esto parece aludir la cuarta estrofa de la canción de Lope: «El cautivo que oprime / vulgo africano y bárbara cadena / llanto en el cielo imprime / y anocheciendo en su desierta arena / ya con el grillo roto / amanece en España y cumple el voto». LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO *Obras escogidas, II: Poesías líricas, Poemas, Prosa, Novelas*, ed. F. Sainz de Robles (Madrid, 1964), p. 107.

De agricultor villano
detenido el arroyo diligente,
que acumulaba en vano
céspedes pardos a su pie inocente,
venciendo el flaco muro
cobró su margen y corrió más puro.

Ya en el poema de Quevedo la fuente de la Canzone delle Visioni se había vuelto en «parlero de cristal un arroyuelo», pero la peripecia de su destrucción nada tiene que ver con esta escena realista del agricultor tratando de detener al arroyo con macizos de pasto seco. La de Lope ya no es ni remotamente esa fuente arquetípica del eterno *locus amoenus* que pervive en la canción a Carrillo. La estrofa del jilguero es más cercana a la de su modelo:

Puso mano enemiga
a la pintada pluma del jilguero
laberintos de liga;
mas libre al viento y del injusto acero
que le detuvo un año,
vengose del silencio y del engaño.

Es evidente que el jilguero de Lope, salvo en su más feliz destino, es el «pintado jilguero» de Quevedo, que «manchadas con la liga vio sus galas». En nueva acomodación a la realidad del Padre Basurto, cuya prisión debió de durar un año, Lope hace que para este jilguero la trampa no sea mortal, sino solamente temporaria, pues «lo detuvo un año». Tampoco sufre su nave desastrado naufragio contra un bajío; sólo la furia de una tempestad, y en esto más se acerca a la de Petrarca, con su «tempesta oriental»:

Sobrevino a la nave
cargada de preciosas margaritas,
la tormenta más grave
de cuantas fueron de la mar escritas;
mas luego puesta en sueño,
dio puerto a la esperanza y patria al dueño.

A la nave de Quevedo parece haberse yuxtapuesto aquí el recuerdo de una «Canción a la muerte de la Reina Margarita de Austria», donde por motivos obvios la nave va cargada de perlas⁹. Indudablemente la imita-

⁹ *Cancionero de 1628*, ed. José Manuel Blecua (Madrid, 1945), pp. 428-430. La reina Margarita murió en 1611 y el poema se escribió en esa ocasión; es también una clara imitación de la Canzone delle Visioni.

ción de Lope es transformadora, pero aún más, justamente por haber transformado tanto es la suya lo que Petrarca había llamado imitación escondida: «[el poeta] ocultará su imitación de modo que no parezca similar a ninguna, y así traerá de lo antiguo algo nuevo» (*Ep. Fam.*, 23.19.10). Estas son las imitaciones que disimulan el serlo: «Debemos asegurarnos que aunque algo sea similar mucho sea diferente, y que la similitud misma quede escondida, de modo que sólo pueda percibirla el silencioso rastro de la mente; que pueda ser entendido que la cosa es similar más que sea declarado que lo es». Así Amadeo Parthenio en 1560 sugiere diferentes métodos de cómo disimular la imitación¹⁰. Lope, que indudablemente había leído sus poéticas, sabe hacerlo maravillosamente¹¹.

En nuestros tres ejemplos el modelo ha tenido una función generadora de los respectivos textos, en los cuales es posible reconocer las dos categorías de Ricci: el *sequi* (Dávalos) y el *imitare* (Quevedo, Lope), y dentro de la imitación transformadora, aquella que transluce el modelo con relativa claridad (Quevedo) y aquella que lo disimula (Lope). Consideremos ahora cuando la imitación —siempre transformadora en estas circunstancias— tiene importancia funcional. Como para tenerla el modelo debe ser claramente reconocido, este tipo de imitación nunca disimula su presencia, porque de hacerlo se perdería buena parte del sentido de la obra. Así, Marco Girolamo Vida dice bien que ocultamiento y emulación no pueden coexistir, porque si no el lector no podría notar la victoria del poeta sobre su modelo¹². Es decir, el poeta escribe en respuesta o reto implícito a algún aspecto —formal o temático— de otro poema. Naturalmente, de ignorarse la existencia de esta obra es imposible entender el nuevo poema como respuesta a otro, o saber qué tipo de victoria se ha logrado, o qué clase de reto ha habido hacia alguien o algo determinado. Tal ocurre con la primera imitación española de la Canzone 323, la muy hermosa de Fray Luis de León, «Mi trabajoso día...»¹³. Fray Luis trueca el destino y propósito de cada figura de la Canzone, y los que fueran versos fúnebres se vuelven ejemplo y exhortación moral: cada visión un caso del desengaño. En su poema coinciden por un lado la estructura formal del de Petrarca, el artificio de presentar en cada estrofa el avatar alegórico

¹⁰ PARTHENIO, *Della imitatione...*, p. 48.

¹¹ Baste recordar la «Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía» (LOPE, *Obras escogidas*, II, ed. Sainz de Robles, cit.) donde el Fénix cita a Tasso, Castelvetro, Barbaro, «Danielos, Vidas y Horacios» (II, p. 916) y Pico Mirandulano (II, p. 917).

¹² Vida, *Arte Poetica*, ed. Williams, pp. 257-258.

¹³ *Poesías de Fray Luis de León*, ed. P. Angel C. Vega (Madrid, 1955). Sobre el poema y la compleja red intertextual ver mis estudios «La visión evocada. La canción de Petrarca en el verso de Fray Luis», *Anuario de Letras*, México, 14 (1976), pp. 155-173, y «Las visiones de Petrarca en el barroco español, II», cit. *supra*, pp. 151-154.

de una misma realidad, y por otro lado la vena ética de Fray Luis y del mismo Petrarca del *Trionfo d'Amore*. Petrarca en la *Canzone delle Visioni* cantó en Laura a la mujer beatífica en trayectoria triunfal hacia el Paraíso. Pero tanto en sus *Trionfi* como en otros poemas del *Canzoniere*, el poeta ve en la amada peligro maléfico y hasta mortal. La canción de Fray Luis refleja este espíritu tan fiel al suyo propio, transvasando en estrofas donde se acumulan ecos de Petrarca que, conviviendo junto al recuerdo de la *Canzone*, le responde desde ángulos opuestos con la otra cara de la verdad. Obviamente el caso de Fray Luis corresponde a la tercera categoría ricciana de la *imitatio*, el *aemulare*. De no tenerse aquí en cuenta el modelo, no puede haber una cabal comprensión del significado de un poema que está reflejando el envés de otro.

A la luz de las poéticas renacentistas, y a la luz de esta polifacética y omnipresente *imitatio* en nuestra poesía culta, justo es recordar las lúcidas palabras de Bakhtin: «Cuando cada miembro de la comunidad de hablantes toma posesión de una palabra [entiéndase en nuestro caso de un texto] ésta no es una palabra neutral del lenguaje, deshabitada de voces ajenas. No, recibe la palabra de la voz de otro, y su palabra está llena de aquella otra voz»¹⁴. Por eso, puede ser que toda lectura sea finalmente un *misreading* más o menos fecundo, pero de olvidar la realidad imitativa de un poema de estos siglos áureos, mucho me temo que estos *misreadings* sean necesariamente estériles.

ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ

State University of New York at Albany

¹⁴ MIKHAIL BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. R. W. Rotsel (s.l.: Ardis, 1973), p. 167.