

## LA VISIÓN EVOCADA

### La Canción de Petrarca en el verso de Fray Luis

A Joseph Silverman, presencia  
lúcida.

Una canción de Fray Luis que nos ha llegado como "Imitación del Petrarca", si bien algún comentarista considera que "más que imitación es traducción libre",<sup>1</sup> tiene sin duda como punto de partida la famosa *Canzone delle visioni* (cccxxiii), muy imitada en nuestro Siglo de Oro.<sup>2</sup> A pesar de haber escrito Fray Luis la más hermosa de todas estas imitaciones, la canción no ha despertado interés crítico alguno. Sólo puede explicar tal indiferencia nuestro culto romántico a la originalidad, originalidad mal entendida y automáticamente negada a toda obra que lleva por título *Imitación*. De haberse perpetuado bajo el nombre con que la conoció Gracián —*Canción real al desengaño*— acaso otra hubiese sido su suerte con la crítica.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> El padre Angel C. Vega, en su excelente edición crítica, *Poemas de Fray Luis de León*, Madrid, 1955, p. 435. Para el padre Vega la única parte original del poema es la primera estrofa. Todas las citas siguen esta edición.

<sup>2</sup> La Canción de Petrarca fue imitada por Quevedo en dos versiones (una a la muerte de cierto poeta llamado Don Juan, la otra a la de Luis Carrillo y Sotomayor), por Diego d'Avalos, por Antonio López de Vega y en un poema generalmente atribuido a Mira de Amescua, pero de dudosa autoría.

<sup>3</sup> BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, tomo I, ed. Evaristo Correa Calderón, *Clásicos Castalia*, Madrid, 1969, p. 81. ORESTE MACRÍ, en su estudio y edición de los poemas de Fray Luis, *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, 1970, no estudia el poema ni lo incluye entre los editados, posiblemente por considerarlo obra no madura y de escasa originalidad: "aquí hacemos caso omiso, si no es de soslayo, del noviciado juvenil de carácter imitativo (de Bembo,

Puesto que el poema ha sido considerado traducción, tratemos de puntualizar el alcance de este concepto en la preceptiva renacentista. Ya Leonardo Bruni se había definido elocuentemente sobre la cuestión:

sic in traductionibus interpretes quidem optimus sese in primum scribendi auctorem tota mente et animo et voluntate convertet et quodmodo transformabit eiusque orationem figuram. statum, ingressum coloremque et liniamenta cuncta exprimere meditabitur. Ex quo mirabilis quidam resultat effectus.

Insiste Bruni en la absoluta necesidad de que el traductor sea totalmente fiel al original tanto en forma como en contenido.<sup>4</sup> De ese ideal se hace eco Garcilaso al loar la magnífica versión castellana del *Cortegiano*:

Fue (Boscán) demás desto muy fiel traductor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra, y así lo dejó todo en su punto como lo halló.<sup>5</sup>

Aún mayor rigor parece exigir Fray Luis de León:

El que traslada ha de ser fiel y cabal y, si fuere posible, contar las palabras para dar otras tantas, y no más ni menos, de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitarlas a su propio sentido y parecer, para que los que leyeren la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original.<sup>6</sup>

de Petrarca, de Horacio; las primeras traducciones de Virgilio, del mismo Horacio, del Salmista...)", p. 48.

<sup>4</sup> LEONARDO BRUNI, *De interpr. recta*, ab 1420, 83-87, ed. Leipzig, Teubner, 1928.

<sup>5</sup> GARCILASO DE LA VEGA, *Obras Completas*, ed. Elias L. Rivers, Teubner, 1928.

<sup>6</sup> *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, Padre Félix García, Madrid, 1959. Prólogo a la traducción y comentario del *Cantar de los Cantares*, p. 480.

En la dedicatoria a Portocarrero que hace de prólogo a sus poesías no falta en este traductor asiduo y ejemplar cierta aclaración sobre el quehacer de trasladar:

De lo que compuse juzgará cada uno a su voluntad; de lo que es traducido, el que quisiere ser juez pruébe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia y guardar cuanto es posible las figuras de su original y su donaire, y hacer que hablen en castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales. Lo cual no digo que he hecho yo, ni soy tan arrogante, mas helo pretendido hacer, y así lo confieso.<sup>7</sup>

Así, tanto para Garcilaso como para Fray Luis, toda traducción debe conservar íntegro el espíritu del original, la verdad de una belleza recreada en lengua española; naturalizar —sin desnaturalizarlos— el donaire, la sentencia, la fuerza y el ornamento; de lo contrario, el proceso de traducción implicaría la destrucción de la integridad estética del original o la violación del idioma castellano. En una palabra, para ambos, traducir es naturalizar una obra extranjera a la lengua propia, de modo que el traductor deje todo en su punto como lo halló. Fundamental distinción establece Fray Luis al diferenciar en su quehacer poético las poesías que él compuso y las traducidas. En absoluto se plantea la posibilidad de una traducción libre, justamente por lo estricto de la definición luisiana del traducir. Pero aun juzgando desde las pautas más laxas de la práctica moderna, parecería claro que hasta la más distraída comparación del poema de Petrarca con el de Fray Luis de León demostraría sobradamente que en modo alguno puede tratarse aquí de una traducción.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Poesías*, ed. Vega, p. 435.

<sup>8</sup> Seguramente tanto Garcilaso como Fray Luis hubiesen estado de acuerdo en que la versión de la *Ganzone* dada por Clément Marot era muy adecuada traducción. Ya desde la primera estrofa Marot ni añade ni quita sentencia y guarda cuanto es posible las figuras del original y su donaire:

Decir que Fray Luis imitó la *Canción* de Petrarca —tantos la imitaron—, no aclara en mucho el sentido del quehacer del poeta ni el de su logro, justamente por lo amplio del concepto mismo. En la Poética de la época, *imitatio* era la regla de oro; en palabras de El Brocense: “digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos”, y por antiguos entendamos todos los poetas antiguos y modernos que hacia ese entonces eran ya modelos clásicos. En el proceso de imitación y en la concepción misma de la *imitatio* cabían muchas gamas. Quevedo, Fray Luis, Mira de Amescua partieron del mismo texto para escribir sus poemas, y solamente en ese sentido lo imitaron. Pero el alcance de la *imitatio* es totalmente diferente en cada caso, porque la imitación de un modelo clásico entraña infinitas posibilidades creadoras. Descartar un poema por ser imitación implicaría, en lo más sustancial de la poesía renacentista, descartar la producción toda. La “Profecía del Tajo” o “Vida retirada”, por ejemplo, no son menos imitaciones que esta “Imitación del Petrarca”.

Un jour estant seulet a la fenestre  
 Vey tant de cas nouveaulx devant mes yeulx,  
 Que d'en tant veoir fasché me convient estre,  
 Sí m apparut une bische a main dextre,  
 Belle pour plair au souverain des dieux.  
 Chassee estoit de deux chiens envieux,  
 Un blanc, un noir, qui par mortel effort  
 La gente beste aux flancz mordoint si fort,  
 Qu au dernier pas en brief temps l'ont menee  
 Cheoir sur un roch. Et la, la cruauté  
 De mort, vainquit une grande beauté,  
 Dont souspirer me fait sa destinee.

(*Oeuvres Complètes de Clément Marot*, Vol. III, Paris, 1824, p. 400).

Naturalmente para que las palabras de Petrarca sonaran naturales y no advenedizas, para que hablasen en francés, Marot volcó el endecasílabo italiano en el sonoro alejandrino de su lengua. La mayor libertad que Marot se toma es al traducir *fera* en *bische*, recordando sin duda el Soneto cxc de Petrarca: *Una candida cerva sopra l'erba/verde m'apparve, con duo corna d'oro*. Indudablemente Marot ha sido “muy fiel traductor”. Salvo alguna palabra y una que otra frase necesaria para completar el metro o lograr la rima no ha agregado elemento alguno ajeno al original. Las imágenes, el simbolismo y el sentido de la *Canción* de Petrarca han quedado intactos.

Cada una de las estrofas de la *Canzone* evoca alegóricamente la muerte de Laura y la honda pena de su enamorado. El poema es esencialmente una canción fúnebre, y como canción fúnebre la imitó Quevedo. En Fray Luis, ya desde la primera estrofa, la *Canzone* se ve totalmente recreada en nuevo cuño:

    Mi trabajoso día  
 un poco ya a la tarde se inclinaba,  
 y, libre ya del grave ardor pasado,  
 las fuerzas recogía,  
 cuando, sin entender quién me llevaba,  
 a la entrada me hallé de un verde prado,  
 de flores mil sembrado,  
 obra do se extremó naturaleza.  
 El suave olor, la no vista belleza  
 me convidó a poner allí mi asiento.  
 ¡Ay, tristes!, que al momento  
 la flor quedó marchita,  
 y mi gozo tornó en pena infinita.

Los cuatro primeros versos se proyectan hacia profunda dimensión temporal: difícil sería no entender como metáfora este trabajoso día en incipiente declinación. Metáfora del tiempo vivido, que en modo alguno parece contenida en la breve alusión al día del verso inicial de Petrarca. Desde el comienzo ha definido Fray Luis la circunstancia vital de un ser en su madurez; circunstancia imposible de divorciar de significación ética, al estar indisolublemente unida a esa libertad lograda tras el grave ardor pasado. Edad de equilibrio y de medida, estado de templanza y, por trágica paradoja, hora de crisis. Bien lo sabía el poeta. Así, en "Las Serenas" habla a cierto Querinto de los peligros de esa madurez:

Pasó tu primavera;  
 ya la madura edad te pide el fruto  
 de gloria verdadera;  
 ¡ay! pon del cieno bruto  
 los pasos en lugar firme y enjuto,

antes que la engañosa  
 Circe, del corazón apoderada,  
 con copa ponzoñosa  
 el alma transformada  
 te ajunte, nueva fiera, a su manada.

(‘Las Serenas’)

He aquí el *démon du midi*: los fuegos tardíos de “la madura edad” se metamorfosean en fatales primaveras de Circe. Sin tono didáctico, sin consejos explícitos, en su “Imitación” Fray Luis nos dice exactamente lo mismo que oímos en “Las Serenas”, pero a través de alguien que va a ser engañado por el dorado vaso y su sabrosa miel. Quien aquí habla es el Querinto que no ha sabido seguir el consejo de Fray Luis:

ten dudosa  
 la mano liberal; que esa azucena,  
 esa purpúrea rosa  
 que el sentido enajena,  
 tocada, pasa el alma y la envenena.

(‘Las Serenas’)

Significativos en sí mismos, los primeros versos de la “Imitación” lo son también comparados con los de Petrarca. En la *Canzone* el amante está presente en tanto alma en duelo, pero el duelo mismo nos remite naturalmente al valor de la amada, lo perdido. Ni Petrarca ni ninguno de sus otros imitadores españoles poetizan en esta canción una experiencia que implique la transformación vital, la transformación ética de un hombre. De ahí que ninguno haga lo que hace Fray Luis. Petrarca nos habla de alguien que ha muerto, aquél de alguien que simbólicamente está en peligro de muerte. Entonces toda la relación entre el yo que se lamenta y lo lamentado cambia, porque ahora lo lamentado será el propio yo perdido tras la crisis. Por eso el poema de Fray Luis se abre definiendo la circunstancia del yo en la metáfora inicial, antes del momento de crisis, para luego referirse a ésta:

cuando, sin entender quien me llevaba,  
a la entrada me hallé de un verde prado.

Jardín de verdura que en los cuatro versos siguientes se sugiere en toda la secular belleza del clásico vergel. ¿Quién no lo conoce? Tantas veces mera decoración, tan a menudo puro símbolo, estos vergeles de no vista belleza resultan muy ambiguos. Su tradición riquísima en elementos conflictivos nos lleva desde vislumbres del cielo hasta certidumbres del Edén terrenal, el de la inocencia primigenia y la armonía entre hombre, mujer y Dios, el Edén de la Culpa y el desposeimiento. Solapadamente, el vergel del paraíso oculta el jardín de la Serpiente:

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

(‘Las Serenas’)

No otro es el sentido del “verde prado” de la “Imitación”. Esta estrofa de “Las Serenas” parece remitirnos a la última visión del poema de Petrarca, la de Laura —Eurídice *nel tallon d'un picciol angue*—,<sup>9</sup> pero la similitud es engañosa. Laura beatificada va jubilosa hacia los eternos prados celestiales. En el vergel de Fray Luis se oculta la misma serpiente que engañó a Eva, no para llevar al hombre a la beatitud, sino a la perdición.

Lo efímero de un deleite, por esencia falaz, queda condensado en los tres versos finales de la estrofa; aceptado el convite del vergel, acontece la trágica metamorfosis. En su asentir al engaño placentero el alma ve la meta de toda esa hermosura, el marchitarse de flor y alma: “y mi gozo tornó en pena infinita”. A diferencia de las sucesivas destrucciones en el poema de Petrarca, causadas por un ele-

<sup>9</sup> Las citas de Petrarca han sido tomadas de la edición de Gianfranco Contini del *Canzoniere*, Torino, 1964, y de la edición de Carlo Calcaterra de los *Trionfi*, Torino, 1927.

mento exterior a la voluntad del yo poético, Fray Luis hace que sea el yo mismo quien aquí consume su destino al aceptar el engañoso convite del vergel.

Esta estrofa no tiene paralelo alguno en la *Canzone*. Cier- to es que el *topos* del *locus amoenus* está sugerido en la estrofa del laurel, la cual no aparece en el poema de Fray Luis. Sin embargo es posible que *i rami santi*, que *un delli arbor pareo dei paradiso* hayan sugerido a Fray Luis la meditación sobre la naturaleza del vergel amoroso, para tener así oportunidad de dar a tales términos su justo alcance ético. En esta canción usó Petrarca la sugerencia del *locus amoenus* en todas sus connotaciones positivas. Nada más natural; puesto que se trataba de loar a la amada a la par que de llorar su muerte, le hubiera sido imposible aludir al recóndito peligro del vergel sin teñir con medias tintas una luz donde quiso ver entrañada la *claritas* celestial. Sin embargo, pocos poetas supieron mejor que Petrarca de la ambigüedad de esos parajes deleitosos. Basta abrir su *Trionfo d'Amore* para que se revele el dilema:

Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco  
vinto tal sonno, vidi una gran luce,  
e dentro assai dolor con breve gioco.

(*T.d'A.*, I, 10-12)

Y más adelante,

nel mezzo è un ombroso e chiuso colle  
con sí soavi odor, con sí dolci acque,  
ch'ogni maschio pensier de l'alma tolle.

(*T.d'A.*, IV, 103-105)

Mortal hermosura esta que aniquila la fuerza viril de un alma; en los insidiosos jardines del amor se torna muelle la voluntad, se desmorona la moral, se olvida el deber, se enlaza el alma. Bien llamó el poeta al Triunfo del Amor, *Triumphus Cupidinis*. Como Fray Luis, sabía Petrarca que donde place más —donde más se recrean nuestros sentidos, donde más se nos convida al olvido y al reposo y al deleite—

tanto mayor es el peligro. El jardín de las metamorfosis de Circe, el de los espejismos del *démon du midi*, no es diferente del paraíso de Venus:

Questa è la terra che cotanto piacque  
a Venere, en'quel tempo a lei fu sagra  
che'l ver nascoso e sconosciuto giacque.  
Ed anco è di valor sí nuda e magra,  
tanto ritien del suo primo esser vile  
che par dolce ai cattivi ed ai buoni agra.

(*T.d'A.*, IV, 103-105)

Para ninguno de los dos poetas yacía oculta la verdad: el jardín de Venus es el del pecado. Para ambos, sin duda, los recintos del amor venusino son corruptos y corruptores, también sin duda ambos supieron ver muy claramente que esa misma corrupción entrañaba un atractivo inmenso. *Dilette fuggitivi e ferma noia, / rose di verno, a mezza state il ghiaccio* (116-117), deleitoso vergel en cuya esencial paradoja se juega el destino de quien allí se allegue.

En síntesis, Fray Luis escogió el "verde prado" que desde la primera estrofa permitía sumir en su belleza el ambiguo simbolismo del jardín edénico, el mentido paraíso, el vergel de Venus, el recinto de *cupiditas*, y así establecer la naturaleza de la disyuntiva ética del alma humana confrontada con el peligro mortal de una hermosura infinitamente deseable. Al hacerlo, resumió en un símbolo capaz de incluir en el escenario del alma y su conflicto todos los múltiples matices que irá desarrollando en las próximas estrofas.

Ese mismo prado que prefigura la crisis y el destino del yo es al mismo tiempo figura del peligro acechante: la amada. Desde el *Cantar de los Cantares* es la mujer *hortus conclusus*. Al escoger el *locus amoenus*, aparentemente tan trivial, el genio de nuestro poeta encontró el símbolo más justo y más evocador que fuera posible hallar en la tradición literaria de Occidente. Ningún otro *topos* hubiera podido condensar en sí la naturaleza de la amada, de la mujer —vaso de *cupiditas*— y todas las connotaciones escato-

lógicas y éticas del recinto espiritual que es el *hortus deliciarum*. Contiene la primera estrofa de la "Imitación" todos los elementos del poema en rica economía. También desde la primera estrofa se hace evidente que Fray Luis se ha alejado de modo radical del sentido de la *Canzone*. Pero notemos que el alejamiento únicamente se refiere al poema que está imitando, porque nuestro poeta en nada desdice una de las constantes más hondas del pensamiento de Petrarca.

Símbolo ambivalente, el palacio de la segunda estrofa de la "Imitación" retoma dos elementos del vergel de la primera, que encerraría en sí la figura de la amada y el recinto venusino. Este palacio real bien puede ser entendido como retrato donde cada elemento recoge una nota de la hermosura de la amada —piel, boca, cuello, cabellera, ojos claros— y al mismo tiempo ser comprendido como el palacio de Venus, erigido tradicionalmente en tantos paraísos del Amor:

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

También la nave de la segunda estrofa de Petrarca es un retrato metafórico de Laura. Sin embargo, nuestro poeta ha dejado nuevamente de lado la imagen de la *Canzone*, posiblemente porque la nave no hubiera podido sugerir cuanto sugiere un palacio real en el sentido de su intento.

La paradoja del atractivo y el peligro del prado se hace ahora explícita. He aquí una hermosura que hace vislum-

brar y hasta esperar eterna beatitud para luego trocarse en cárcel feroz. Se repiten los mismos elementos, ilusión, espejismo de belleza, de la amada, del amor; pero ahora con toda claridad se plantea la disyuntiva ética: "Entré, que no debiera". Y el poeta pronuncia finalmente la palabra crucial, paraíso que en el momento mismo de enunciarse se revela prisión. En un solo verso y en extrema antítesis, el poeta sugiere la falacia de un edén que es antesala del infierno, las últimas prisiones. Una vez más Fray Luis se ha alejado de la *Canzone*, y sin embargo, lo sentimos muy cerca de Petrarca. No es distinto este palacio de aquel que se contempla en el *Trionfo d'Amore*:

Errori e signi ed imagini smorte  
 eran d intorno a l'arco trionfale  
 e false opinioni in su le porte  
 e lubrico sperar su per le scale

.....  
 Carcer ove si ven per strade aperte,  
 onde per strette a gran peno sí migra,  
 ratte scese a l entrare, a luscir erte  
 dentro confusion turbida e mischia  
 di certe diglie e d'allegrezze incerte.

(*T.d'A.*, IV, 139-153)

La antítesis establecida aquí es idéntica a la del poema de Fray Luis; el Palacio del Amor resulta ser en verdad cárcel de amor. Ciertamente es que uno y otro son bien conocidos lugares comunes de la literatura amorosa, pero en esta "Imitación" que tanto se aleja del texto imitado, es posible presentir que el poeta yuxtapone las imágenes de otra obra famosa de su modelo, para reflejar en ellas su propio pensamiento sin hacer violencia al espíritu de Petrarca. Ambos poetas coincidían en una común visión cristiana de Eros y en un cristianismo fervientemente agustiniano, de tal manera que los dos hubieran podido llegar a tales planteamientos independientemente. Sin embargo, tal coincidencia de motivos en idéntica conjunción parece sugerir la posibilidad de una imitación doble. Así, manteniendo la estructura exterior de la *Canzone delle visioni*, Fray Luis varió

los símbolos para aludir a la verdad oculta del amor venusino, que tan bien había poetizado Petrarca. Al hacerlo, tuvo presente la obra más famosa que en este respecto compusiera el gran toscano: su renombrado *Triunfo*.

Cercada de frescura,  
 más clara que el cristal hallé una fuente  
 en un lugar secreto y deleitoso;  
 de entre una peña dura  
 nacía, y murmurando dulcemente,  
 con su correr hacía el campo hermoso.  
 Yo, todo deseoso,  
 lancéme por beber, ¡ay, triste y ciego!  
 ¡Bebí por agua fresca ardiente fuego!  
 Y, por mayor dolor, el cristalino  
 curso mudó el camino:  
 que es causa que muriendo,  
 agora viva en sed y pena ardiendo.

Idéntica peña, igualmente dulce el murmurar; hasta aquí llega la evocación de Fray Luis. Por lo demás el destino de las dos fuentes en nada se asemeja. Al enamorado de Laura lo atormenta el súbito desaparecer de la clara fuente que es la amada. Lo que atormenta al yo poético de la canción de Fray Luis es el autoengaño. Una nueva nota definitoria aclara la naturaleza de la tragedia; al "triste" que en la primera estrofa diera tono al desencadenamiento de la crisis se agrega ahora el "ciego". Como en el vergel y en el palacio, es un acto del yo lo que causa la metamorfosis o, mejor dicho, lo que pone al descubierto la auténtica naturaleza de una realidad sólo aparente: "Yo, todo deseoso, lancéme por beber". Y entonces la fuente del amor —otro motivo tradicional desde hacía siglos— desvela la antítesis entrañada en su claro fluir. El gozo se ha tornado pena, el paraíso cárcel, ahora el agua fresca se trueca en ardiente fuego. Fray Luis ha encerrado en cada estrofa una antítesis reveladora. Pero hasta este momento, aunque se nos han dado muchas pautas de la calidad de este deseo que consume el destino del yo deseante, no se lo ha definido. Muy propio de nuestro poeta es esta aclaración paula-

tina, en series bien calculadas de sucesivas revelaciones. En la cuarta estrofa la naturaleza de la sed halla, no ya solamente alusión simbólica, sino clarísima definición:

De blanco y colorado  
una paloma y de oro matizada,  
la más bella y más blanda que se vido,  
me vino mansa al lado,  
cual una de las dos, por quien guiada  
la rueda es de quien reina en Pafos, en Gnido.  
¡Ayl yo, de amor vencido,  
en el seno la puse, que al instante  
el pico en mí lanzó, crüel, tajante,  
y me robó del pecho el alma y vida;  
y luego convertida  
en águila, alzó el vuelo:  
quedé merced pidiendo yo en el suelo.

Petrarca, en la más oscura y tal vez más bella estrofa de su *Canzone*, habla de una extraña ave fénix que en el escenario de tantas destrucciones *volse in se stessa il becco*. El fénix, necesaria sugerencia de muerte y resurrección, no hubiera podido caber en el poema de Fray Luis. Por un lado, debe haberle repelido el uso profano de un símbolo muy frecuentemente cristológico. Por otro, le era necesario definir el sentido de este amor triunfante; porque ahora es claro que aquí se trata de la victoria de Venus, la reina de Gnido y Pafos. La sustitución del ave alegórica es altamente significativa; la paloma ha sido considerada desde la más remota antigüedad ave de naturaleza amorosa entre todas, perenne símbolo de la diosa del amor. Entonces acontece la sanguinaria metamorfosis, porque disfraz del águila era su mansedumbre de paloma. Prado, palacio, fuente, paloma; todos conllevan bien conocidos valores simbólicos en la configuración del amor venusino. Todos a su vez son figura de la amada. El *hortus conclusus* lo ha sido tradicionalmente; el palacio está descrito en la estrofa de Fray Luis de tal manera que el retrato femenino resulta inconfundible; ya vimos que en el mismo poema de Petrarca la fuente es la amada; naturalmente también lo es la palo-

ma, tal como el palacio en blanco y rojo y "en oro matizada". El ardor amoroso, definido irrevocablemente como *cupiditas*, asume finalmente su verdadera forma, la humana, aquella que fuera evocada en todas las otras estrofas a través de simbólica aproximación:

Al fin vi una doncella  
 con semblante real de gracia lleno,  
 de amor rico tesoro y hermosura:  
 puesto delante de ella,  
 humilde le ofrecía, abierto el seno,  
 mi corazón y vida con fe pura.  
 ¡Ay, cuán poco el bien dural  
 Alegre lo tomó, y dejó bañada  
 mi alma de dulzor. Mas, luego airada  
 de mí se retiró, por tal manera,  
 como si no tuviera  
 en su poder mi suerte.  
 ¡Ay, dura vida! ¡Ay, perezosa muerte!

Todas las visiones aluden a la doncella que no es por supuesto diferente del prado, del palacio como ella real, de la fuente, o de la paloma-águila, real sin duda; y que nada tiene que ver con la *leggiadra et bella Donna* de la canción de Petrarca, angelical Eurídice herida de muerte, en jubiloso viaje a la eternidad. En cambio no parece ser ajena a la que se ve en el "Triunfo del Amor" con unas sugerencias de paloma, que tal vez no hubiera olvidado Fray Luis de León:

quando una giovinetta ebbi dallato  
 pura assai piú che candida colomba,  
 Ella mi prese.

.....  
 e, come tardi dopol danno intendo,  
 di sue bellezze mia morte facea.

(*T.d'A.*, III, 89-104)

No víctima aquí, sino verdugo, la amada aparece, hermosa y criminal. Desde la primera estrofa el poeta nos ha presen-

tado el mismo asesinato espiritual de un hombre engañado por un amor falaz. Así, la canción de Fray Luis termina con necesarios deseos de muerte:

Canción, estas visiones  
causan en mí encendida  
ansia de fenecer tan triste vida.

Las palabras parecen muy cercanas a las que cierran el poema de Petrarca, pero estamos muy lejos de su *dolce di morir desio*. Al final de las estrofas de Fray Luis nada puede ser ya dulce, todo es acerbo.

Fray Luis ha imitado solamente la estructura formal de la Canción cccxxiii del *Canzoniere*, así como el artificio de presentar en cada estrofa el avatar simbólico de una misma realidad. Por lo demás el sentido de ambas es completamente distinto y hasta, diría yo, opuesto. Indudablemente Fray Luis comprendía en el poema de Petrarca el triunfo poético de un notable esfuerzo de exaltación de la Amada arquetípica, y por lo tanto del Amor humano. Fray Luis revierte entonces la exaltación en denigración de ese amor humano.

Si en lo referente a la *Canzone* el poema de Fray Luis es un caso de imitación muy parcial, en lo que se refiere al espíritu nuestro poeta ha elegido ser fiel a la vena del *Triunfo del Amor* de un Petrarca que en su *Canzoniere* prefirió cantar en Laura a la hermosura amada, al vaso de inspiración poética, a la mujer beatífica en su trayectoria *post mortem* hacia el Paraíso. Pero aun en el *Canzoniere* no faltan versos donde el enamorado ve en ella peligro maléfico y hasta mortal.<sup>10</sup> Verdaderamente el espíritu de Petrarca es de tan proteica complejidad que nadie podría conseguir en una sola obra imitar totalmente su poética. Aun así, Fray Luis logra un poema que ajustándose ceñidamente a su propio pensamiento sobre el amor humano, no se ajusta menos a una de las constantes más profundas del de Petrarca. De

<sup>10</sup> En el *Canzoniere* abundan sonetos dedicados a lamentar el peligro mortal de la pasión amorosa; uno de los más famosos y bellos es el LXII, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*.

ahí que resulte afortunado el título con el que esta poesía ha llegado hasta nosotros; no "Imitación de la Canción cccxxiii de Petrarca", sino *Imitación del Petrarca*, no necesariamente de tal o cual poema y sí del decir y el sentir del gran toscano. Una imitación que es creación original, y de una originalidad que solamente puede ser aquilatada al estudiarla en relación con la obra de Petrarca y dentro de la propia obra de Fray Luis. Porque el espíritu que anima esta Canción es profundamente suyo.

En "Las Serenas", en "De la Magdalena", en la "Profecía del Tajo" nuestro poeta se había abocado a la más austera condena del amor humano y lo había hecho en tercera persona; en esta Canción en cambio lo oímos desde la transida voz de un yo poético sumido en angustia absoluta. Acaso hasta haya una nota personal, cierto acento que aún persiste cuando, tras la experiencia de la cárcel, evoca el poeta su pasado, y entonces el amoroso veneno de los hechizos de Circe se mezcla con el "mal no merecido" de la prisión inquisitorial:

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

("Descanso después de la tempestad")

También el yo poético de la "Imitación" había bebido "mal seguro", es decir indebidamente confiado, el agua de la engañosa fuente del vergel. Curiosa coincidencia. Así, un día el "mancillado" corazón de este hombre siempre en exilio y siempre en nostalgia de paz repetirá su anhelo:

¡Ay, otra vez, y ciento  
 otras, seguro puerto deseado!  
 no me falte tu asiento,  
 y falte cuanto amado,  
 cuanto del ciego error es cudiciado.

(“Descanso después de la tempestad”)

El “abismo inmenso” del error de Petrarca y de Garcilaso encuentra definición lúcida, neta, en el poema cuyo más justo título nos dejó Gracián: *Canción real al desengaño*. Poema en el que acaso “luengo error” de Fray Luis se expresa, quizá íntimo secreto, desconocido salvo en la honda queja de su verso.

ALICIA C. DE FERRARESI

Mills College, California.

### CANZONE CCCXXIII

Standomi un giorno solo a la fenestra,  
 onde cose vedea tante, en sí nove,  
 ch'era sol di mirar quasi già stancho,  
 una fera m'apparve da man destra,  
 con fronte humana, da far arder Giove, 5  
 cacciata da duo veltri, un nero, un biancho;  
 che l'un et l'altro fiancho  
 de la fera gentil mordean sí forte,  
 che'n poco tempo la menaro al passo 10  
 ove, chiusa in un sasso,  
 vinse molta bellezza acerba morte:  
 et mi fe' sospirar sua dura sorte.

Indi per alto mar vidi una nave,  
 con le sarte di seta, et d'òr la vela,  
 tutta d'avorio et d'èbena contesta; 15  
 e 'l mar tranquilo, 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, 20  
 che la nave percosse ad uno scoglio.  
 O che grave cordogliol  
 Breve hora oppresse, et poco spazio asconde,  
 l'alte ricchezze a nul'altre seconde.

In un boschetto novo, i rami santi 25  
 fiorian d'un lauro giovenetto et schietto,  
 ch'un delli arbor' pareva di paradiso;  
 et di sua ombra uscian sí dolci canti  
 di vari augelli, et tant'altro diletto, 30  
 che dal mondo m'avean tutto diviso;  
 et mirandol io fiso,  
 cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista,  
 folgorando 'l percosse, et da radice  
 quella pianta felice  
 súbito svelse: onde mia vita è trista, 35  
 ché simile ombra mai no si racquista.

Chiara fontana in quel medesimo bosco  
 sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci  
 spargea, soavemente mormorando;  
 al bel seggio, riposto, ombroso et fosco, 40  
 né pastori appressavan né bifolci,  
 ma nimphe et muse a quel tenor cantando:  
 ivi m'assisi; et quando  
 piú dolcezza prendea di tal contento  
 et di tal vista, aprir vidi uno speco, 45  
 et portarsene seco  
 la fonte e 'l loco: ond'anchor doglia sento,  
 et sol de la memoria mi sgomento.

Una strania fenice, ambedue l'ale  
 di porpora vestita, e l' capo d'oro, 50  
 vedendo per la selva altera et sola,  
 veder forma celeste et immortale  
 prima pensai, fin ch'a lo svelto alloro  
 giunse, et al fonte che la terra invola:  
 ogni cosa al fin vola; 55  
 ché, mirando le frondi a terra sparse,  
 e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco,  
 volse in se stessa il becco,

quasi sdegnando, e 'n un punto disparsè:  
onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse.

60

Allfin vid'io per entro i fiori et l'erba  
pensosa ir sí leggiadra et bella donna,  
che mai nol penso ch'i' non arda et treme:  
humilde in sé, ma 'ncontra Amor superba;  
et avea indosso sí candida gonna,  
sí texta, ch'oro et neve pareva insemi;  
ma le parti supreme  
eran avolte d'una nebbia oscura:  
punta poi nel tallon d'un picciol angue,  
come fior colto langue,  
lieta si dipartio, nonché sicura.  
Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dural

65

70

Canzon, tu puoi ben dire:  
«Queste sei visioni al signor mio  
àn fatto un dolce di morir desio».

75

