

ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea austral*, London, Tamesis, 1985; 217 pp. (Colección Tamesis, Serie A: Monografías, XCIX).

Una casualidad, nos dice Alicia de Colombí-Monguió, la llevó al descubrimiento del sorprendente corpus poético de Diego Dávalos: casi noventa poemas “del más puro petrarquismo” insertos en los coloquios que integran la *Miscelánea austral*. “Con las *Flores de baria poesía* compiladas en México era éste el más fehaciente documento del petrarquismo americano, único sin duda en el Virreinato del Perú” (p. 11). La decisión de publicar ese corpus fue convirtiendo lo que originalmente iba a ser su prólogo en el admirable libro que tenemos a la vista. Libro que es muchas cosas a la vez: una biografía de ese andaluz nacido, como ahora sabemos, en 1552 y llegado en 1573 al virreinato del Perú, donde vivió el resto de su vida (capítulos I-IV); una visión conjunta de la *Primera parte de la Miscelánea austral*¹, impresa en Lima en 1603 (capítulos V y VI); una exploración de la poesía de Diego Dávalos que es a la vez un magno estudio del petrarquismo europeo y de la noción clave de *imitatio* (capítulos VII-IX).

El relato casi novelesco de la vida y andanzas de Diego Dávalos amplía los datos ya conocidos con testimonios autobiográficos incluidos en la *Miscelánea* y se enriquece con reconstrucciones históricas basadas en otros escritos contemporáneos —*Guerras de Granada*, cartas de Eugenio de Salazar— y con evocaciones, igualmente documentadas, de las ciudades y los ambientes americanos en que vivió el personaje.

Segundón de una familia noble, culto, poeta desde joven, abandona su Écija natal para “hacer la América”; muchos años será minero cerca del Titicaca, hasta que el casamiento con la refinada viuda de Juan Remón lo convierte en acaudalado encomendero radicado en La Paz. Dávalos vivió en América como perpetuo exiliado, añorando su tierra natal, despreciando a los indígenas y rechazando también —“puntilloso en cuestiones de linaje como el que más” (p. 53)— la igualación social de los españoles en el Nuevo Mundo. Fueron quince años de aislamien-

¹ Echo de menos ciertas informaciones elementales sobre la *Miscelánea austral* (datos bibliográficos completos, ejemplares conservados; inexistencia de una Segunda parte) y sobre su autor (¿se sabe algo sobre él después de 1602? ¿fecha de muerte?).

to, algunos más que los que Bernardo de Balbuena pasó, también aislado, en San Pedro Lagunillas, en el occidente mexicano.

Vale la pena traer a cuento a Balbuena, porque, pese a las diferencias, hay entre los dos españoles transterrados interesantes analogías. Viviendo, durante períodos muy próximos, en lugares desprovistos de todo "trato de letras, gustos, regalos y curiosidades de ingenio" (Balbuena), se forjaron un mundo imaginario alimentado por la lectura y la creación poética. Ambos, curiosamente, se inspiraron más en la literatura italiana renacentista y en la literatura clásica que en la española contemporánea. Conociendo las *Dianas* españolas, Balbuena acudió a Sannazaro para su *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, y Dávalos fue también heredero directo de Petrarca y de muchos poetas y tratadistas italianos (aunque amó a Garcilaso y acudió a algunos prosistas españoles). Como que en ambos escritores hay un doble alejamiento: del país de adopción y de la cultura de su tierra natal.

Ya en España parece haber convertido Dávalos su vida en literatura. "En un caso más de *imitatio vitae*... , nació el amor como cumplía a un poeta, siguiendo el supremo modelo y hasta explicándose de acuerdo con... un tratadista italiano" (p. 22). Pero la literatura le falló —nos explica con gracejo la autora— cuando al poco tiempo volvió a enamorarse en el Perú, atentando contra el "código de fidelidad absoluta" (p. 42). Finalmente, el casamiento que lo hizo "encomendero consorte" (p. 63) le dio por compañera a una dama culta, poeta también, envuelta en "el prestigio... de esa innata aristocracia española que para el segundón... era posiblemente la prenda más codiciada" (p. 65). Quizá habría que añadir que ese casamiento hizo posible la definitiva entrega de Dávalos a una vida hecha literatura, según lo muestra la existencia de la *Miscelánea austral*.

El libro nació, dice el Prólogo, de "los coloquios que pasamos mi amada y amante esposa y yo" (cf. p. 70). ¿Ficción pura? ¿Ficción a medias? ¿"Delio" y "Celina" son don Diego y doña Francisca? Alicia de Colombí-Monguió no plantea la pregunta expresamente, convencida como está de que es imposible "deslindar el alcance... de lo vivido y de lo literario" y separar ambos "de lo vivido a imitación de lo literario" (p. 45). Se trata, precisamente, de uno de los dos temas capitales de este libro, la *imitatio vitae*; el otro, hermano suyo, es el aquí más importante de la *imitatio* literaria.

¿Qué modelos siguió Dávalos en la parte prosística de los coloquios? No a Erasmo, como se ha dicho, sino a León Hebreo y a “la ilustre familia de los *Dialoghi d'amore*” (p. 98). El “espíritu que informa la *Miscelánea*... no es otro que el del neoplatonismo petrarquista del Cinquecento italiano. Un neoplatonismo que en Dávalos se atenúa de filosofía y se acuña en cortesanía” (p. 99). Los primeros veintidós capítulos son un diálogo de amor; los que le siguen pertenecen ya al género de la miscelánea, aunque en ellos se percibe, dice la autora (p. 95), una unidad que contrasta con la fragmentación de obras como la *Silva* de Mexía.

Hacían falta los amplísimos conocimientos de Alicia de Colombi y un minucioso trabajo comparativo para detectar las fuentes que Dávalos utilizó —profusa y a menudo textualmente— en la prosa de sus coloquios: ante todo, el *De natura d'amore* de Mario Equicola (1495-1496; traducción al italiano, 1525), pero también el diálogo de amor *Il raverta* de Giuseppe Bertussi (1545), el *Specchio di scienze* de Oratio Rinaldi (1583), *Le imprese illustri* de Jerónimo Ruscelli y, más parcialmente algunas obras españolas.

“Gran parte de la *Miscelánea*... es una taracea de traducciones literales de la enciclopedia amorosa de Mario Equicola” (p. 102). Aunque Diego Dávalos aparenta una erudición de primera mano, sus citas de autores clásicos, medievales y renacentistas proceden en su mayoría de esa obra y en menor grado de las otras. “A veces nombra su fuente, las más la oculta bajo el cúmulo erudito que la propia fuente le ofrece” (p. 112). Suele traducir selectivamente y cambiando el orden original, como era frecuente en la época (así procede Balbuena con respecto a la *Arcadia* de Sannazaro).

Inevitablemente hay que encarar en estos casos la idea del plagio. Nuestra autora la rechaza: “Desde el coloquio Delio y Cilena pueden hablar de cuanto abarca el universo”; “por tanto, Dávalos, el autor, no plagia sus fuentes. Sus interlocutores, personajes creados por el poeta, hacen suyas palabras en la supuesta ignorancia o la aparente sabiduría que les exige su papel en la comedia dialógica” (p. 116).

Mutatis mutandis, otro tanto ocurre en la poesía de Diego Dávalos, “verdadero depósito de creación ajena” que a la vez es “creación auténtica por estar regida por una poética de selectiva y erudita acumulación de modelos” (p. 183). Aquí los tres modelos principales son Petrarca, Serafino Aquilano y Garcí-

laso. Sus voces, junto a las de otros petrarquistas italianos, de Boscán y Diego Hurtado de Mendoza, resuenan a lo largo del Corpus poético inserto en los coloquios. Nuevamente, sólo una experta en petrarquismo como Alicia de Colombi-Monguió podía identificar tan múltiples resonancias.

Lo que está en juego en los tres últimos capítulos del libro es mucho más que un ejercicio erudito de filiación de textos y acopio de otros poemas paralelos: con sensibilidad de poeta —que lo es—, la autora percibe la “presencia *viva* de textos aflorando los unos de los otros” (p. 159), y en muchas ocasiones la comparación con los “subtextos” revela el proceso de creación de un soneto, de unas octavas. Y de manera simultánea, como ya apunté, esos capítulos constituyen un amplio estudio del petrarquismo, en sus varias dimensiones, y del fenómeno de la *imitatio*, con todo lo que implicó en términos de pautas vitales y de creación poética.

“La poética de la *imitatio* presenta al crítico de lleno con la problemática de la intertextualidad. El poema petrarquista es completamente inteligible sólo a la luz de otros anteriores que abierta o escondidamente continúa, cita o transforma” (p. 193). Sólo inteligible, también, a la luz del acervo común de tópicos y recursos estilísticos que se convirtieron en “tierra de todos justamente por ser ya tierra de nadie” (p. 151).

La autora vuelve repetidamente sobre esos dos fenómenos que, aunque no siempre sea fácil, importa diferenciar: la imitación de uno o varios modelos, por un lado, y, por el otro, el uso generalizado de una “*koiné*” petrarquista. “Por eso al encontrar un verso como «Lágrimas que aumentáis el mar undoso» no es inútil recordar el del soneto de Petrarca «*fiume che spesso del mio pianger cresci*» (CCCI), porque éste fue indudablemente el lugar originario, y todavía no lugar común, de todos los desbordados llantos del petrarquismo. Pero pensar que tal fue necesariamente la fuente literaria de Dávalos es olvidar la fuerza y la inercia de una lengua poética comunitaria y hegemónica” (p. 173).

Preocupada por el quehacer del crítico frente a los textos petrarquistas, la autora pone al descubierto el desafío que significan los poemas inspirados en varios modelos: “La poesía que nacerá de esta concepción de la *imitatio* ha de exigir del lector una mente alerta a oír en el texto el del modelo subyacente, asimilado de distintos modos, a menudo creando en densa red intertextual ese coro... en que el poeta logra que las varias

voces de sus modelos se vuelvan una voz única. Pero recordemos que esa voz única —que es la del poeta en el texto específico donde ella suene— es generada y requiere ser reconocida en su naturaleza coral para que el texto pueda ser oído cabalmente en su auténtica profundidad plurivocálica” (p. 144).

Es esto precisamente lo que en sus análisis de poemas ha logrado con creces Alicia de Colombí-Monguió. Únicamente le pediría que tomara más al pie de la letra sus propias palabras: *voces, coro, sonar, oír*. Porque se diría que piensa sólo en términos de textos impresos, de libros, de lectura ocular², cuando todavía en ese tiempo la poesía entraba más por el oído que por la vista. En cierto momento recita Delio un soneto “que ahora se me ofresce a la memoria” (cf. p. 180). Dávalos, como sus contemporáneos, tendría la memoria saturada de poemas, viviría oyendo en su interior, repitiéndose incesantemente, los versos de sus admirados predecesores. Sólo así —más que por un trabajo de “erudita acumulación”— cabe explicar, a mi ver, el proceso de recreación imitativa, que tantas veces, como admirablemente nos lo muestra este estudio, conjunta recuerdos de varios poemas. Los *ecos*, las *resonancias* de esos versos ajenos en la memoria auditiva del poeta llegarían a fundirse en la enunciación de su propia, “única”, voz.

La sonoridad es, por cierto, una de las características de esa poesía hecha para el oído, y habría que estudiarla en la poesía de Dávalos y Figueroa, junto a otros rasgos de estilo que el libro de Colombí aborda en términos un tanto generales.

De hecho, la orientación general es, en cierto modo, la que domina en esos capítulos que por algo se intitulan “Petrarquismo” e “Imitación”, aunque por otro lado el propósito parece haber sido el de estudiar, concretamente, la poesía de Diego Dávalos³. Quizá podamos atribuir, en parte, al cruce de dos enfoques diferentes el entramado un tanto confuso de esos capítulos, donde suele perdersenos el hilo de la argumentación. Pero nuestro desconcierto se ve compensado por lo mucho que,

² Cf. “Basta abrir cualquier antología al uso, de las que cabían y estaban en todos los bolsillos, publicadas y republicadas...” (p. 171); “un poema que había leído cada uno por su parte en las ubicuas antologías...” (p. 175).

³ Cf. p. 173: “Como casi no hay poema en toda la *Miscelánea austral* que se salga del canon petrarquista, no sería difícil seguir ilustrando con ellos su temática, y así el estudio de Dávalos se nos volvería un estudio del petrarquismo europeo ejemplificado con la poesía de la *Miscelánea austral*”.

paso a paso, vamos comprendiendo y por el conocimiento que el libro nos ofrece de un excelente poeta hispano-americano, capaz de superar en alguna ocasión, no sólo a Serafino Aquilano (cf. p. 191), sino al mismísimo Petrarca (p. 189).

La poesía, y quizá también la prosa, de Diego Dávalos y Figueroa evidentemente todavía da para mucho. Es sorprendente que la *Miscelánea austral* no se haya vuelto a editar, que sea conocida sólo por un puñado de especialistas y que las historias literarias, si acaso la mencionan, se dejen decir las cosas más disparatadas (cf. p. 12). La *Miscelánea*, aparte de su valor intrínseco, plantea interesantes cuestiones de índole cultural. Llama la atención, por ejemplo, la abundancia de libros en prosa que Dávalos manejó, viviendo tan aislado, y el hecho de que varios de ellos sean muy cercanos por su fecha de impresión a la redacción de la *Miscelánea*. Por otro lado llama la atención su aparente desconocimiento de los poetas españoles contemporáneos: ¿no llegarían a sus manos los cancioneros, predominantemente manuscritos, en que figuraban sus poesías?

Otra pregunta a que invita el libro: ¿para quiénes escribió Diego Dávalos? Alicia de Colombí nos habla del asombro que evidentemente causó la *Miscelánea* cuando su original llegó a Lima: nada menos que quince personajes, entre ellos ocho hombres de letras, escribieron sendos poemas laudatorios para los preliminares y otros cinco para la *Defensa de damas*, publicada por separado, pero de hecho parte integrante de la *Miscelánea* (pp. 85-87). "La obra había sido escrita en aquella desolada altiplanicie jamás habitada por las Musas clásicas... Y de allí llegaba este libro, escrito entre los ocios de un encomendero, tan europeo y cortesano, tan sabio, tan erudito" (pp. 87-88).

Veamos la cuestión desde el ángulo opuesto: ¿pensó Diego Dávalos en deslumbrar con sus alardes de erudición y su talento poético a la para él desconocida sociedad culta de Lima? Quizá —es mera hipótesis— ese nostálgico exiliado puso sus ojos más bien en la madre patria; quizá, de haber podido regresar a ella, habría impreso allá su obra, soñando recuperar por la fama de las letras lo que su pobreza de segundón le había negado en su juventud.

Sea como fuere, ni en España ni en el Perú ha logrado hasta este momento la fama sin duda apetecida y, desde luego, merecida. Pero el libro de Alicia de Colombí-Monguió⁴ ha abierto

⁴ Libro excelentemente impreso. Sólo he encontrado los siguientes erro-

la brecha. Ahora sólo falta que ella nos dé la prometida edición crítica de las poesías y ojalá —¿por qué no?— también la de la *Miscelánea austral* en su conjunto. ¿Quién mejor preparado para hacerlo que ella misma?

MARGIT FRENK

Instituto de Investigaciones Filológicas.

LUIS SAAVEDRA, *Clarín, una interpretación*. Madrid, Taurus, 1987; 362 pp.

Estamos ante un libro de gran interés, que aborda la obra y la personalidad de Clarín desde muchos ángulos, unos completamente nuevos, otros —ya tratados—, con un enfoque diferente, que es siempre penetrante, atrevido, directo.

Aunque el segundo capítulo, "Criados indiferentes", podría producir la impresión de que estamos ante una interpretación sociológica de la obra de Clarín, tal impresión no se verifica en el resto del libro. En general es un excelente estudio en el que se van siguiendo los avatares de la vida del escritor, relacionándolos siempre con su creación. Me parece que esto es uno de los grandes aciertos del libro, el cual, aunque nunca trata de ser un estudio psicológico, reúne buena cantidad de datos importantes, suficientes para llevar a cabo una investigación de esa naturaleza.

El enfoque es muy ambicioso. Se retoma, con diferentes puntos de vista, toda la obra de Clarín, desde las grandes novelas (*La Regenta*, *Su único hijo*), hasta artículos, cuentos, cartas, etc., siempre con excelente documentación y con un buen conocimiento tanto de la producción clariniana, como de lo que sobre ella se ha escrito. Del mismo modo se va recreando la situación sociopolítica que a Alas tocó vivir, marco importante

res o erratas: p. 95, n. 19, "*Jardín de flores* de Timoneda", léase Torquemada; "o en los que llamarse *Coloquios satíricos* nos colocarían desde 1553..." (?); p. 127, l. 3, ¿por qué "sic" tras "hinche"? p. 146, l. 25, "éjido poético" (?); p. 151, "Después de sus cabellos me enlazaron", por "Después que..."; p. 191, falta un verso en el segundo cuarteto del soneto de Serafino Aquilano; p. 199, abajo, "ya lo había podido leer Equicola", ¿por "en Equicola"? Aquí y allá faltan algunos acentos; el uso de mayúsculas y, a veces, de la puntuación refleja costumbres estadounidenses.