

Petrarquismo latino en España, I

JUAN F. ALCINA ROVIRA

El humanismo, en la formulación que le dan los últimos gigantes del cuatrocientos italiano, se afincan en España a fines del siglo xv con Antonio de Lebrija. Este humanismo, como una moda más o menos obligada, se extiende por la Península y los alumnos o seguidores de Nebrija aparecen y se multiplican hasta en los más recónditos pueblos peninsulares. Después de esta siembra, los *studia humanitatis* llevan una vida no demasiado brillante en sus áreas principales (gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral), aunque en áreas íntimamente imbricadas con las anteriores, como la filología bíblica o la literatura vernácula, el humanismo español llega a producir hombres de primera fila. Un libro reciente de Luis Gil,¹ espléndido en muchos conceptos, nos ha dado el panorama de los logros y el fondo social sobre el que trabaja el humanista. Gil tiene razón al recuperar la postura liberal ante la cuestión de la ciencia española y resaltar la pobreza de ciertas líneas humanísticas. Las bases que llevan a la creación de una ciencia moderna y en el caso de Gil a la Filología Clásica fueron, si no raquíticas, por lo menos débiles en la Península. La única objeción al trabajo de Gil es que el humanismo, incluso en una definición que se limite a los *studia humanitatis*, representa un prisma de intereses más amplios que el de la Filología Clásica: por ejemplo, y esto interesa especialmente en este artículo, el humanismo es también creación poética, y el humanista se define entre otras cosas como poeta latino. Los filólogos clásicos no acostumbra a serlo. Secundariamente, y espero no ser tachado de reaccionario por ello, discutiría también el valor omnipotente de la

¹ Cfr. L. Gil, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, 1981.

ciencia moderna frente a otras opciones históricas, o por lo menos sugeriría no simplificar las cosas de forma maniquea.

En el presente artículo me interesa resaltar un aspecto de esta poesía latina: la producción erótica. Me importa su estudio porque muestra una cara insólita de la poesía hispano-latina. Enlaza por una parte con corrientes fundamentales de la poesía latina europea, y, al mismo tiempo, se entrecruza con la producción romance. Se trata de un punto de confluencias privilegiado que rompe con una visión del humanismo hispano como algo aislado y en compartimentos estancos. Para este objeto he seleccionado a tres poetas: Verzosa, Villegas y Pacheco, y un código peculiar a los tres, el petrarquismo.

Las biografías de estos tres personajes son buenos exponentes de lo que fueron las actividades típicas de los humanistas: profesores frecuentemente itinerantes, secretarios de algún noble o funcionarios de alguna cancillería.² Juan de Verzosa (1523-1574) fue profesor, secretario y por último archivero de la embajada española en Roma.³ Hernán Ruiz de Villegas (1510 - después de 1571) inició una carrera eclesiástica que abandonó ocupando cargos de corregidor en Burgos y Córdoba,⁴ y el licenciado Francisco Pacheco (c. 1535-1599) fue canónigo en Sevilla.⁵

Casi todos ellos tuvieron fácil acceso a las corrientes culturales de la Europa del momento: Verzosa y Villegas por sus largas estancias en París, Lovaina y Roma. A Pacheco, aunque era un hombre sedentario, el cosmopolitismo de la Sevilla del xvi le brindaba infinidad de posibilidades de contactos con hombres de la talla de un Arias Montano, uno de sus amigos íntimos junto con Herrera.

La poesía amorosa de estos hombres nunca se editó en el siglo xvi. Esto no es del todo raro dado las formas de difusión

² Cfr. P. O. Kristeller, *Humanismus und Renaissance*, I, München, 1974, p. 18.

³ Cfr. J. López de Toro, *Epístolas de Verzosa*, estudio, traducción y notas de Madrid, 1945, pp. XIX-XXX.

⁴ Cfr. R. G. Villoslada, "El poeta neolatino Fernán Ruiz de Villegas", *Humanidades* (Salamanca), VI, 1954, pp. 21-42.

⁵ Cfr. J. Alcina, "Aproximación a la poesía latina del canónigo Francisco Pacheco", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 36 (1975-76), pp. 211-263.

de la literatura en esa época. Verzosa es el único que escribe un cancionero exclusivamente amoroso, *Charina sive Amores*, compuesto por un centenar de composiciones. La poesía de Villegas, amigo justamente de Verzosa, está dedicada a su propia mujer, Mariana de Lerma, y aparece dispersa en el *Liber Carminum*, además de una égloga independiente dedicada a ella. Pacheco escribe un pequeño ciclo (9 poemas) que dejó, al morir, entremezclado con el resto de sus poemas neolatinos. Todos ellos tienen en común un tono similar en la forma y conceptos amorosos que puede etiquetarse perfectamente como petrarquismo.

El petrarquismo

La experiencia amorosa es un modelo variable de una época a otra. Es la más importante de las formas de relación entre personas, y como tal no deja de modificarse a lo largo de la historia.⁶ Por ello, detrás del petrarquismo que se introduce en el xvi hemos de suponer un cambio en el tipo de relación entre las personas acorde de alguna forma con los cambios que sufre la sociedad. Su aparición no obedece a una tradición literaria o una moda, sino que se origina a partir de una nueva situación.

A lo largo del siglo xvi el estatus de la mujer cambia. Siempre supeditadas al hombre, irán apareciendo damas con una formación humanística (una Mencía de Mendoza o una Luisa Sigea, por ejemplo), y paralelamente proliferarán los tratados sobre la educación de la mujer. Como resultado, la mujer adquirirá una cierta independencia intelectual en determinados campos: el religioso (abundan las mujeres herejes), o el de las bellas letras. Las clases mercantiles irán dando forma a lo que será el matrimonio burgués (textos de Erasmo y Luis Vives están detrás de ello), y, aunque actualmente podamos pensar otra cosa, en aquel momento representó una dignificación de la mujer y de su relación con el hombre.

Desde la óptica del hombre, su visión de la mujer ya es otra: se concretiza (aparece el desnudo femenino), ya no es la lejana se-

⁶ Cfr. R. Southall, "Love Poetry in the Sixteenth Century" en su *Literature and the Rise of Capitalism*, Londres, 1973, pp. 24-26.

ñora feudal, sino que tiene ya unos rasgos físicos más o menos concretos. Ya no se le ofrece servicio o unas categorías de sentimientos claramente clasificados, como en el amor cortés, sino una gama de experiencias afectivas nuevas, subjetivas y más confusas, pero más ricas y matizadas. En este punto entra el petrarquismo como un nuevo código literario para esa nueva situación histórica.⁷

Claro está que la concreción, la nueva visión de la realidad que expresa el petrarquismo tiene sus límites. La realidad sigue sin interesar por sí misma sino como camino al más allá, y con ello topamos con el sentido cristiano de la culpa.⁸ El petrarquismo irá siempre ligado al remordimiento de amar la realidad. Un remordimiento paralelo al de la mala conciencia que ya tenían los mercaderes del xvi por su visceral amor al dinero.

Las líneas por las que el petrarquismo se difunde por todo el mundo son más amplias de lo que podemos encontrar en la mera literatura. L. Forster⁹ nos ha enseñado cómo la iconografía o incluso los temas políticos como el de la "reina virgen" Isabel de Inglaterra tienen en su base ideas petrarquistas. Pero ciéndonos al campo escueto de la literatura del siglo xvi, el petrarquismo ofrece múltiples vías que han quedado inexploradas: una de ellas es la poesía neolatina. Ya John Sparrow, en un artículo clásico,¹⁰ observaba cómo "Pigna, Cotta, Angeriano, della Casa, the Amaltei, the Strozzi —all of them repeat *ad nauseam* the sentiments of Petrarch in the manner of Catullus or Propertius". Ese petrarquismo, paralelo al de las lenguas nacionales, produce, a pesar de lo que dice Sparrow, gentes del calibre de un Janus Secundus o Petrus Lotichius. Y, si más no, creo que podría explicarnos el contexto de mucha de la producción romance. En España, en con-

⁷ Cfr. J. C. Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. 1. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, 1973.

⁸ Cfr. A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Turín, 1977, pp. 353 y ss.

⁹ L. Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, 1969; cfr. también del mismo "On Petrarchism in Latin and the Role of Anthologies", en J. Ijsewijn-E. Kessler, *Acta Conventus Neolatini Lovaniensis*, Múnchen, 1973, pp. 273 y ss. y "Petrarchism in Slavonic Lands", *Humanistica Lovaniensia*, 27 (1978), pp. 1-9.

¹⁰ J. Sparrow, "Latin verse of the High Renaissance", en E. F. Jacob (ed.), *Italian Renaissance Studies*, Londres, 1960, p. 381.

creto, el trabajo puede ser provechoso:¹¹ especialmente para la poesía barroca de los sonetos de Góngora o la de Quevedo no dejaría de dar buenos frutos.¹²

El petrarquismo como sistema se caracteriza, por una parte, por el gusto de ciertas formas expresivas como la antítesis, la búsqueda de eufonías, el contraste, un léxico simple e imágenes concretas, así como por una elaboración muy cuidada.¹³

Por otra parte, se centra en conceptos que podemos clasificar, siguiendo a Forster,¹⁴ en:

1. Externos: *a*) alabanza de la mujer: descripción hiperbólica (*Canzoniere*, CLVII), por medio de descripción metafórica, asociación mitológica o expresando sus efectos sobre el amado (por ejemplo, el ciclo de los *Ocelli* del flamenco Janus Lernutius); *b*) el lugar del encuentro amoroso; *c*) la unión o encuentro petrarquista en sueños.

2. Internos: *a*) naturaleza del amor: placer en el dolor, dualismo de la "dolce nemica"; *b*) libertad en la prisión, el alma del amante está preso en el cuerpo de la amada; *c*) intercambio de almas por la vista o por el beso (es la idea que está en la base del ciclo de los *Basia* de Janus Secundus); *d*) pérdida incluso de la identidad (por ejemplo, M. Marullo, "De suo amore" en sus *Carmina*, ed. A. Perosa, Padua, 1951, p. 15); *e*) de tanto en tanto el amante aberrando rechaza el amor, pero pronto se arrepiente; *f*) la amada es generalmente dura, lo que da pie a una rica imagería: alabastro, mármol, mito de Níobe, etcétera; *g*) los efectos del amor son terribles: tempestad, lloros, enfermedad (*Canz.*, CCXX); *h*) gusto

¹¹ Sobre la incidencia del petrarquismo latino en la poesía española da algunos datos J. G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960 (imitación de Angeriano por Baltasar del Alcázar, p. 164; el mismo por Sebastián de Covarrubias, p. 216; el Sannazaro latino por Quevedo, etc.); sobre M. Marullo en D. Hurtado de Mendoza, *cfr.* J. P. Crawford, "Notes on the Poetry of Don Diego Hurtado de Mendoza" *Modern Language Review*, 23 (1928), 346-51, y del mismo "Don Diego Hurtado de Mendoza and M. Marullo", *Hispanic Review*, 6 (1938), 346-48.

¹² Sobre poemas similares en el petrarquismo barroco alemán, *cfr.* G. Hoffmeister, *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung*, München, 1972, p. 86.

¹³ *Cfr.* H. Friedrich, *Italienische Lyrik*, München, 1964, pp. 311-314.

¹⁴ L. Forster, *op. cit.*, cap. I: "The Petrarchan Manner".

por la imagen del fuego: el tema de la salamandra (*Canz.*, ccvii), o el del fuego helado; i) correlación amor-vida-muerte (*Canz.*, xvii y xviii), de ahí que el amante sea un muerto viviente.

3. El amor como fenómeno cósmico: éste conforma el universo y aparece en la naturaleza y de ahí que ésta pueda reflejar la pasión (*Canz.*, xxxv). En este aspecto el petrarquismo se refuerza con el neoplatonismo renacentista, especialmente a partir de P. Bembo y B. de Castiglione. Como señala Forster, es una nueva revalorización de la espiritualidad de Petrarca, alejándose y distanciándose del petrarquismo frívolo de un Serafino, Cariteo, Tebaldeo o Panfilo Sasso. Es la llamada tercera ola petrarquista¹⁵ que coloreará la lengua poética amorosa durante varios siglos.

Todavía quiero advertir, antes de pasar a nuestros autores, que el hecho de que hablemos de un petrarquismo en latín no implica un público mucho más restringido que el petrarquismo en lenguas nacionales. Más bien al contrario, el latín era una lengua internacional. Pero prescindiendo de eso, la poesía latina, por ejemplo en España, un medio más inculto en estos aspectos que el resto de Europa, podía tener una audiencia perfectamente cortesana. Así, en los *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), de Alonso Mudarra, un cancionero que refleja muy bien las líneas fundamentales de la poesía española del xvi,¹⁶ encontramos junto con poemas musicados de Virgilio, Horacio y Ovidio, un precioso *Planctus* neolatino dedicado a la princesa doña María. Quede bien claro que de ninguna forma se limitaba esta poesía a los núcleos eruditos de tertulias humanísticas.¹⁷

“Charina sive Amores” de Juan de Verzosa

Sobre Juan de Verzosa como archivero de la embajada de Es-

¹⁵ W. Melczer, “Neoplatonism and Petrarchism”, *Neohelion*, II (1975), p. 12

¹⁶ Cfr. J. M. Bleuca, “Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla”, en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, 1977, pp. 45-56.

¹⁷ Véase también J. Sparrow, a. c., pp. 358 y ss.

pañía cerca de la Santa Sede y como hombre políticamente activo tenemos una información bastante rica. Sin embargo, resulta un tanto difícil fechar la época de composición de su *Charina*.¹⁸ En algunos poemas Verzosa se presenta ya como hombre maduro: “iuvenis sapui haud expertus amorem, / hunc postquam didici, vir modo, desipio” (8, 1-2).¹⁹ Charina es italiana y de noble familia: “quamvis genus ordine longo / ducat ab Hetruscis stemmatibus” (13, 7-8). El poema 84 nos proporciona un dato muy interesante: Verzosa poseía un medallón de oro con el retrato de Charina hecho por el famoso Pastorino de Siena.²⁰ Tengamos en cuenta que Pastorino trabajó de 1541 a 1548 en Roma, de 1549 a 1552 volvió a Siena y en este último año marcha a Parma. Conocemos también la

¹⁸ Ha llegado a nosotros en un manuscrito escurialense, Sign. & III. 5, fols. 36^r - 63^r, copiado por Vicente García de la Huerta en 1755, según dice en el fol. 37^r. También tenemos una edición de I. Jordán de Assó en los *Clariorum Aragonensium Monumenta* (Amsterdam, 1786) pp. 33-65. Las diferencias que hay entre Assó y el manuscrito son principalmente errores de lectura, como en 63,4 *aeterna* (Assó) y *externa* (ms.); o en 29,1-2:

Cùm precor: et taciturna audis, spectasque precantem:

Iniectas animo spémq[ue] metúm[ue] meo. (ms.)

Cur precor, et taciturna audis, spectasque precantem?

Iniectas animo spemque, metumque meo? (Assó)

En general las lecturas del manuscrito son mejores que las de Assó. No creo que éste utilizara el manuscrito del Escorial. Quizá hubo una copia intermedia o lo más probable es que sean copias independientes. Recientemente fueron editados algunos poemas de los *Amores* por C. Balavoine en P. Laurens-C. Balavoine, *Musae Reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, II, Leiden, 1975, 247-53.

¹⁹ La numeración de los poemas, que no está en el manuscrito, es la de Assó. En las citas sigo el manuscrito aunque tengo presente también a Assó. He modificado la puntuación y la ortografía la he respetado excepto en los acentos.

²⁰ 84. De Charinae effigie

Te Pastorinus mortalem expressit in auro,

In vivo aeternam pectore fixit Amor.

Sive ego de puro efformatam dulciter auro,

Oris cerno tui molliter effigiem,

Sive ego te mediam medio sub pectore fixam,

Ipsius pectus pectoris inspicio,

Par me flamma vorat, paribusque agor undique telis,

Hinc feror atque oestro concitor inde pari.

ciudad donde transcurren estos amores: Siena. En uno de los poemas "Ad Turrin" nos dice: "quae Senas despicias arce tuas" (75, 6).

Sabemos por otra parte que Verzosa estuvo en Siena en la época en que Diego Hurtado de Mendoza era Jefe de la Guardia de Siena y este personaje ocupó el cargo en octubre de 1547.²¹ Un término *ante quem* puede ofrecerlo el poema a Villegas (28), en el que compara sus respectivos amores por Charina y Mariana y dice: "Adveniet, spero, praesens medicina: dolores / illa tuos postquam senserit, ista meos". Villegas contrae matrimonio con Mariana (Ana María de Lerma) en 1552,²² creo que no tendrían sentido esos versos si Mariana fuera ya la esposa de Villegas. Por todo ello creo que podemos dar una fecha de composición posterior a 1549, si atendemos a la estancia de Pastorino en Siena, y anterior a 1552.

Los *Amores*, tal como han llegado a nosotros, parecen una obra ya acabada y lista para la imprenta. Contiene exactamente cien composiciones, buscando a través del número una cierta simetría quizá simbólica y desde luego una unidad.²³ Unidad que viene además reforzada por los poemas primero y último. El primero sobre "Quo tempore fuerit captus Charinae amore" y el último "de absentia sua", sobre su separación de Charina. Se presenta así como una trayectoria temporal de una experiencia amorosa.

El título y el metro (dístico elegíaco) apuntan a los *Amores* de Ovidio como uno de los modelos estructurales. Pero las concomitancias son también de otro tipo: los *Amores* de Ovidio son de alguna forma la expresión práctica, en forma de una trayectoria amorosa, de una teoría que expresará en el *Ars Amandi*.²⁴ De la misma forma, los *Amores* de Verzosa resultan como la expresión

²¹ Cfr. A. González Palencia y E. Mele, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, II, Madrid, 1941, pp. 149 y ss.; y también de los mismos, "Notas sobre Francisco de Figueroa" *RFE*, 25 (1941), pp. 362 y ss.

²² Cfr. R. G. Villoslada, a. c., p. 29.

²³ Quizá haya que ponerlo en relación con cierto gusto humanístico por la disposición en centenas de las colecciones poéticas. Así, por ejemplo, Martín Ivarra reúne una colección de epigramas sobre diversos personajes bajo ese marco: *Ad illustrissimi Infantis Enrici Psitacum Barcinonum Centuria praetextatorum*, Barcelona, c. 1514; o más tarde la colección de Gruter, *Delitiae CC. Italarum Poetarum huius superiorisque aevi illustrium, Collectore Renutio Ghero*, Frankfurt, 1608; es un gusto similar al de los gramáticos renacentistas por las *centurias* o *quinquagenae*.

²⁴ Cfr. W. Kraus, s. u. Ovid, en *RE*, XVIII, 1931-32.

práctica de los divulgados *Trattati d'Amore* renacentistas (como los de León Hebreo, Bembo, Betussi, etcétera). Es como el ejemplario de una teoría con una casuística minuciosa. Así, por ejemplo, los títulos mismos de muchas composiciones son claramente didácticos: “De natura amore” (2), “De statu suo” (73), “De errore suo” (96), etcétera, después volveremos sobre esto. Con ello naturalmente se funde la tradición petrarquista. No olvidemos que los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, el *Canzoniere*, se ofrecen desde una posición didáctica de hombre convertido de los errores pasados.

La experiencia petrarquista

La experiencia poética de Verzosa, proclama él mismo, empieza y acaba con Charina:

30. De se
Saevus amet galeam Mavortis et aegida miles,
Et rigido intentus serviat imperio.
Delphinum ipse sequar Veneris niveasque columbas
Et demissa humerios tela Cupidineis.

(vs. 1-4)

La milicia, los temas épicos, le repugnan. Es un tópico literario ciertamente antiguo. Pero como todo tópico no es ahistórico. Verzosa evidentemente fue un hombre político, encargado con frecuencia de asuntos de Estado ante los papas. Sin embargo, el retrato que surge de sus *Epistolae* (Panhormi, 1575) es la de un hombre de espíritu burgués, que gusta de los banquetes, de la charla y de los dulces amores, a cien leguas de cualquier espíritu bélico. La misma producción literaria apunta en ese sentido. Fue autor de unos *Anales* (inéditos), de epístolas costumbristas y de poesía amorosa, pero, exceptuando un breve *Epinicion* por la batalla de Lepanto, la poesía épica brilla por su ausencia. Charina es una opción vital de hombre que prefiere una vida tranquila y urbana, dedicado al cultivo de las letras, radicalmente distinta de la de los tercios y los capitanes mimados por el imperio español.

El nombre de Charina, como el de las amadas antiguas o el de

la Laura petrarquesca, está preñado de resonancias para el autor. El nombre es el diminutivo italiano de *caro*, y así nos lo da a entender en 95, 7-8: “illa est / nomine tam vero dicta Charina mihi”. Pero la grafía apunta a otra relación, las Charites: “quod Amor tibi nomen et almae / de sese Charites tres tribuere tibi” (28, 7-8). Es por último también la nave, con todas las relaciones que tiene el campo semántico de la nave o el mar con el amor.

El cuerpo de los conceptos de este amor sigue la casuística petrarquista. Elemento central son las descripciones de la amada: descripción hiperbólica global como “Charinae formae descriptio” (94), o de las diferentes partes: la cabellera. “De coma Charinae” (57) o “De crine Charinae” (82), tras los que se esconden versos petrarquescos como “Tra le chiome de l’or nascose il laccio, Al qual mi strinse Amore” (Canz, LIX, 4-5; también, CXCVI, 12-13);²⁵ o el 77 “Ad supercilia et reliquas oris Charinae partes”, en el que va preguntando retóricamente el motivo de su ira a cada una de esas partes; o el 55, “De venustate et elegantia Charinae”:

Cum spectas, orique meo lux alma refulget,
 Tangitur et subita cor mihi laetitia.
 Emicat oculis tam magnus splendor, ut illinc
 Conspicuum possit sumere Luna iubar.
 Cum loqueris, roseis Venus et suadela labellis
 Dictant infixae, suppeditantque sonos.
 Cum dulces tenero modularis gutture voces,
 Talis in aethereis sedibus Harmonia est.
 Cum saltas, non sic Nymphae Charitesque moventur,
 Non est alternis hic decor in pedibus.
 Hei mihi, quam multis ex causis hic meus ignis
 Materiem flammae suggerit ipse suae.

Sobre la naturaleza del amor y sus efectos, Verzosa se extiende hasta la saciedad. El amor es alegría y tristeza a un mismo tiempo, empieza afirmando en el poema 2, “De sua moestitia ac natura amoris”, y en medio de tanto dolor se esconden profundas ale-

²⁵ Sobre temas semejantes en español *cfr.* J. Fucilla, *op. cit.*, p. 202.

grías, “Gaudia namque latent in tanto summa dolore” (v. 7); y en el poema 65, “De telorum Cupidinis vi”, nos confiesa la inmensa *voluptas* que le produce el sufrimiento amoroso. En el 40, “Ad Charinam”, bendecirá incluso las heridas de amor:

Cum te conspicio nigris infixus ocellis,
Nec volo quod cupii, nec volo quod cupiam.
Laudo astus Veneris certosque Cupidinis ictus,
Et laudo vitae provida facta meae.
5 Et laudo vigiles curas saevosque dolores,
Illorumque ingens hoc capio pretium.
Et laudo quod te fuerim compulsus amare,
Sis quamvis saxo durior et chalybe.

Bendiciones que resultan muy cercanas a *Canz.* LXI, “Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno”

.....
Da duo begli occhi che legato m'hanno;
E benedetto il primo dolce affanno
Chi'ebbi ad esser con Amor congiunto,
E l'arco e le saette ond'io fui punto
E le piaghe che'n fin al cor mi vanno,
Benedette le voci tante ch'io
Chiamando il nome di mia donna ho sparte,
E i sospiri e le lagrime e'l desio;

(vs. 4-11)

En relación con la naturaleza del amor encontramos toda una serie de poemas que podríamos considerar fisiológicos: ubicación, génesis e incluso alimentación del Amor.

63. De Amoris sede.
Aptior haud locus est, nec certior ullus Amori,
Quam nostri in medio pectoris atque animae.
Ille ubicumque locum quocumque in tempore cepit,
Degere in externa se regione putat.

- 5 Hic late regnat, totas hic explicat alas,
Hic decus, hic vires, hic habet imperium.

7. De Amore.

- Qui se caecus Amor collimat? Mille sagittis
Confixit certus corque iecurque meum.
Cur non usque adeo nostro si sanguine gaudet,
Quae plus carnis habent, caetera membra ferit?
5 Si puer est, alasque gerit, quibus omnia tranet,
Cur in visceribus desidet usque meis?
Sum caecus (dixit), nitido sed in ore Charinae
Quae duo collucent sydera, tela regunt.
Corde alor; insideo iecori; sugoque medullas,
10 Quod nequeo solidos frangere dente cibos.

.....

Se trata de composiciones paralelas a las disquisiciones sobre la fisiología del amor en los tratados de amor renacentistas, por ejemplo en el *Raverta* de G. Betussi.²⁶

De ahí que el amante tenga toda una serie de síntomas que Verzosa puntualiza en diversas composiciones: (6) "Veri amatoris

²⁶ Por ejemplo el pasaje siguiente de *Il Raverta* de G. Betussi:

[Dicovi: che il cuore, come sapete, è la piú nobile parte che sia nell'uomo e dal quale dipende tutta la vita. E però Amore, passando negli occhi nostri, se ne scende al cuore, il quale è quello che di continuo in noi sta inquieto, e vorrebbe potere uscire per congiungersi con l'amato obietto. Perché, ogni volta che ci troviamo con gli occhi del corpo a contemplar l'amata cosa, nel primo émpito tutto il sangue e tutto il vigore ch'è in noi si parte, e ne viene un tremore ed un freddo che ne rende languidi e fiacchi. Di qui nasce lo impallidire; ma, cessato questo, si avampa di cocente foco e tutto s'arrossa. Ma in questo mezzo, come vi dico, il sangue nel primo impeto corre d'intorno al cuore, sí come parte principale e membro piú nobile, per soccorrerlo. Onde, se avviene che a qualche via o con alcun lieto sguardo non se gli porga conforto, tanto che'l sangue e vigore sparso e corso intorno a quello, abbia da ritornare ai luoghi suoi, può gelarvisi d'intorno e farvi un circuito, sí come un serraglio; di maniera che, non avendo esito di pigliar fiato né loco onde possa respirare né per lo quale possa giungere conforto, come fiacco e debile, rende gli altri membri, dai quali è partito il suo vigore, subito infermi e lassi, in guisa tale che il corpo, rimasto senza sostegno, convien lasciarsi cadere ed isfinire.] *Trattati d'amore del'500. Reprint a cura di Mario Pozzi*, Roma-Bari, 1975, p. 80.

typus”, sobre los verdaderos síntomas del amor (palidez, temblores, etcétera); o sobre alguno de los síntomas en concreto:

17. De corde et lingua

Cor iubet ut dicam, cupio quod dicere: iussis

Cum se lingua parat muta repente silet.

Cor linguam incussat, proprium quod deneget usum,

Cum sit sermonis nata ministerio.

5 Lingua refert se velle loqui, sed corde vetari,

Quod sibi nescio quos obiicit usque metus.

Verbaque, si loquitur, nil proficientia fundit,

Cordeque virtutem debilitante cadit.

Sic dum cor linguae, cordi dum lingua repugnat,

10 Quotque tuli, taceo tot mala, quotque fero.

Tema de amplia tradición clásica desde Safo que se conjuga con la invectiva a la lengua de Petrarca (*Canz.*, XLIX):

Ché, quando piú 'l tuo aiuto mi bisogna

Per dimandar mercede, allor ti stai

Sempre piú fredda; e, se parole fai,

Son imperfette e quasi d'uom che sogna.

(vs. 5-8)

El amor produce pérdida de la voluntad (32), llanto, esperanza y miedo (29, 2; *cfr. Canz.*, CXXXIV), hasta el punto de desear la muerte (72), o ser un muerto vivo: “me miserum, quod nec vivo nec intereo” (61, 8).

A su vez el amante es como un espejo de la amada, por ejemplo en “De se personato” (33, 11-24). Verzosa asiste a un baile con una máscara para que no se vea en su rostro el reflejo cambiante de los rayos de la amada.

La amada es como el sol y caliente, pero es también hielo. Nuestro autor dedicará varios poemas a esa conocida imagen petrarquista: el fuego que hiela: en “Ad amantem” (31), advierte que Cupido es hijo del agua y del fuego: “Ni fugias, totum lentis modo te ignibus uret, / exustum gelidis te modo merget aquis”

(3-4); o los dos poemas sobre un día de nevada en el que Charina le lanzó una bola de nieve (86 y 92).

Los elementos neoplatónicos en general son bastante tenues, aunque no faltan: por ejemplo nos dice que el amor lo levanta hasta los cielos: “Me Venus aethereas sublimen erexit in oras / tollereque abiectum iussit ad astra caput.”

También recalca el carácter casto de su amor: “Si, quod non norunt alii, seiungere possum / candida ab obscoenis corda cupidinibus” (23, 7-8); o dirigiéndose a la Torre, lugar de su primer encuentro: “Dic populo in tantis nullum scelus ignibus esse” (75, 5). Un amor libre de *scelus*, naturalmente contra la religión, y libre de *cupiditia* que se opone a *caritas* (el verdadero amor de Dios). Amor puro, como surge de la ingeniosa solución *stilnovista*, que prepara, o por lo menos no obstaculiza, el camino a Dios. Así llega a Petrarca y así nos lo presenta en el *Canzoniere*. Pero también ese amor, por muy puro que sea, aparta del verdadero amor de Dios. Petrarca nos lo explica muy bien en el *Secretum*, un texto clave para comprender la obra del poeta de Valclusa: S. Agustín irá destruyendo en el libro tercero todas esas falsas opiniones del amor de las que se alimenta el ingenuo amante de Laura hasta ponerlo en el punto de tener que confesar su *error*.²⁷ Todo eso se refleja también en el *Canzoniere* y de ahí pasa como un motivo, no sé hasta qué punto consciente, al petrarquismo de Verzosa. Uno de los últimos poemas, el 96, lo dedica a este tema:

De errore suo
Dicit Amor mihi: me sequere, et sequor. Avius ille
Huc illuc pennas librat, et ipse sequor.
Aliger implumem ducit, caecusque videntem.
Saepe cado, surgo saepe cadoque iterum.
Sicque sequi cogor, pedibusque aequare volantem.
Ni sequor, ignavus perfidulusque vocor.
Errantem video, et novi; gnarusque vidensque
Erro, atque errandi maxima cura mihi est.

Es un *error*, una desviación del recto camino, como el que con-

²⁷ Sobre este aspecto *cfr.* F. Rico, *Vida u Obra de Petrarca, I, Lectura del Secretum*, Padua, Chapel Hill, 1974, pp. 249-451.

fiesa Petrarca, “in su'l mio primo giovenile errore” (*Canz.*, 1, 2). Un error con el que Verzosa no puede romper, porque *laquei* (60, 2) y *catenae* lo atan (64, 5-12):

.....
Tentantem procul ire tamen, me mille catenae,
Me iuga, me manicae, me pedicae cohibent.
Versor et externo non ulli notus in orbe,
Unaque quae posset noscere, nosse negat.
Mille parum cautus raro praesentit amator
Parvis deliciis, quae mala velat amor.
Auratos verum in laqueos vaesana libido
Nescia venturi corda doloris agit.

Con expresiones cercanas a *Canz.*, LXXXIX, “Fuggendo la pre-gione ove Amor m'ebbe”, 9-10: “Oime! il giogo e le catene e i ceppi / Eran piú dolci”. De ahí también la *insania* y el trillado juego de palabras “amans amens”, de origen terenciano y pervivencia petrarquesca,²⁸ 23, 1-2: “Cur amens ego dicar amans, si tempore flammis / tam longo novi dissimulare meas.”

La tradición clásica

Los conceptos petrarquistas se superponen al material expresivo clásico, a veces fundiéndose con él por tradiciones comunes. Sería una tarea de largo tiempo y lectura paciente fijar y determinar ese material que forma una de las caras del código poético de Verzosa. De todas formas he espigado algunos datos en ese sentido.

Varias de las composiciones se remontan directa o indirectamente a la *Antología Griega*. La *Antología Planudea* ejerció una enorme influencia en la poesía renacentista. Primero en la neolatina italiana (Poliziano, Angeriano, Navagero, Alciato, etcétera) y después en la literatura italiana. El fenómeno en Francia es similar, primero incide en poetas neolatinos como Nicolas Bourbon, Dolet,

²⁸ Cfr. F. Rico, *op. cit.*, p. 312, núm. 208.

etcétera) y después sobre los autores de La Pléyade.²⁹ En el caso español, aunque desgraciadamente no hay ningún estudio,³⁰ uno intuye que el fenómeno debió ser similar y Verzosa es uno de los pioneros en el camino que lleva a la floración barroca de la *Antología* en Quevedo o en Esteban Manuel de Villegas.

En primer lugar tenemos una traducción de un epigrama griego, como era frecuente en toda la poesía neolatina, bajo la rúbrica "ex graeco":³¹

48. De se ex graeco
Ante fui saxum, et nunc sum, miraris? Et ipsum
Quod feci facio, sum lapis et lacrymor.
Non luxit Niobe, saxum licet esset? Et illud
Quod viva infelix mortua fecit idem?
Ac me res eadem et Nioben; Amor urit utrumque
Natorum Nioben meque Charina tui.

Otro aspecto importante que proviene de la *Antología* a través de su divulgación neolatina es la forma: el epigrama. Epigramas con su final conceptuoso, a la latina, pero que son de contenido griego. Verzosa es en esto también un precursor de lo que será el florecimiento del epigrama español en el barroco.³²

La *Antología* incide en muchos temas, aunque seguramente ya no es una tradición directa. De hecho son juegos retóricos y por

²⁹ Cfr. J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, N. Y., 1935; *id.*, *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Ithaca, N. Y., 1946.

³⁰ Hay, sin embargo, algún material preliminar útil en A. Marasso, "La Antología Griega en España" *Humanidades* (La Plata), 24 (1934); J. O. Crosby, "Quevedo, the Greek Anthology and Horace", *Romance Philology*, 19 (1965-66), pp. 435-49; Irving P. Rothberg, "Hurtado de Mendoza and the Greek Epigrams" *Hispanic Review*, 26 (1958), pp. 171-187; *id.* "Lope de Vega and the Greek Anthology", *Romanische Forschungen*, 87 (1975), pp. 239-256.

³¹ No he podido determinar la fuente. Probablemente se trata de un poema griego del propio Verzosa a imitación de los muchos que hay en la *Antología* sobre el tema de Niobe.

³² Sobre este aspecto *cfr.* J. Nowicki, *Die Epigrammtheorie in Spanien vom 16 bis 18 Jahrhundert*, Heidelberg, 1974, aunque desgraciadamente no trata de los antecedentes neolatinos más que como desiderata.

tanto sobre temas que forzosamente se repiten. Por ejemplo el poema "Ad Lucernam" (58):

Quae longas solita es mecum consumere noctes,
Solatrix poenae sola lucerna meae,
Quam nullae aut lacrymae, aut gemitus extinguere possunt,
Nec ductus lasso spiritus ex animo,
5 Ah cur me vigilem curarum in turbine linquis,
Haec ut triste mihi nox ferat exitium?
Cur meus hic etiam tecum non deficit ardor,
Ardor, inextincto qui vorat igne iecur?

Está dentro de la tradición de los poemas al candil como confidente y compañero del amante; así también el tópico de que Charina es la cuarta Gracia (7) es frecuente en la Antología.

Un ciclo de poemas que enlazan claramente con la Antología son los dedicados a invectivas contra Cupido:

85. Ad Cupidinem
Hac illac licet usque voles, sequar usque volantem,
Et flebis si te prendero, perfidule.
Te pennis spoliabo tuis, fractaque pharetra
Caedam lemnisco terga pharetrigera.
Futilis et mendax facunde, quae bona noris
5 Diminuis, mala quae senseris, amplificas.

El tema podría estar en relación con algún poema como el de Meleagro V, 179. También la advertencia de que Cupido es hijo del agua y el fuego (31) podría relacionarse con el poema de Meleagro V, 176. Lo mismo que el tema de que Charina tiene a Cupido en sus ojos y su cara:

87. De Charina et Cupidine
Aut multae Veneres multi cantantur Amores,
Aut iterum amisso luget Amore Venus.
Corpore discedit tenero nunquam ille Charinae,
seu sedet aut graditur, seu tacet aut loquitur.

5 Insidet in nigris oculis roseisque labellis,
Atque usque in roseis excubat ille genis.

.....

Este tema podría surgir por desarrollo de Meleagro (V, 177, 9-10): "Te veo flechero, / por mucho que te oculte Zenófila en sus ojos."³³ Todos estos poemas con invectivas contra Cupido o pequeñas escenas mitológicas sobre Cupido son tópicas en la poesía neolatina. De ahí pasan a la poesía en español de un Gutierre de Cetina, Gregorio Silvestre o Juan de Almeida.³⁴

De los elegíacos latinos y de Catulo hay indudablemente incidencia en Verzosa. Aunque en muchos casos me pregunto hasta qué punto es directa y no le llega más bien diluida en la tradición de la poesía neolatina renacentista. Tomemos como ejemplo el caso de Propercio: el verso de Verzosa "perque oculos limos spicula torquet amor" (33, 12) puede parecer una *iunctura* properciana: "*spicula quot nostro pectore fixit amor*" (II, 13, 2), sin embargo, el verso es de Poliziano, "illi unde in me spicula torquet Amor!"³⁵

De hecho, la difusión de Propercio en Occidente se hace primero, como en tantos otros casos, a través de la poesía latina italiana, como ha apuntado, creo que bastante convincentemente, Antonio La Penna.³⁶

Sea como sea, la presencia de Propercio en Verzosa es tenue, pero apreciable: el tema de la inmortalidad de la amada a través de los versos del poeta aparece, por ejemplo, en 27, 3-6:

Forma tua occulto semper iacuisset in aevo,
Si mea non illi Musa tulisset opem.
Tam multae, quod es, esse volunt, monumentaque famae
Ante tuos cineres invidiosa facis.

³³ *Antología Palatina (Epigramas Helenísticos)*, traducción e introducciones de M. Fernández Galiano, I, Madrid, 1978, p. 415.

³⁴ Cfr. *Flores de baria poesía*, ed. M. Peña, México, 1980, núm. 251 (Cetina), núm. 245 (Silvestre), núm. 235 (Anónimo); Fucilla, *op. cit.*, p. 212 (Almeida).

³⁵ *Elegiae*, 5,20 en F. Arnaldi (ed.), *Poeti Latini del Quattrocento*, Milán, 1964, p. 1020.

³⁶ *L'integrazione defficile. Un profilo di Propertio*, Turín, 1977, pp. 250-300.

Es un tema trillado pero creo que las *iuncturae* propercianas son evidentes:

Fortunata, meo si qua est celebrata libello!
carmina erunt formae tot monumenta tuae.

.....

nec Mausolei diues fortuna sepulcri
mortis ab extrema condicione uacant;

(III, 2, 17-18, 21-22).

El tema del envejecimiento de la amada es tratado por Verzosa en el poema 83:

De Nemese et votis suis
Obrepat nimium Nemesis festina puellis,
Et fastum flavae detrahit illa comae.
Ipsa superba licet mihi progrediaris et usque
Illudas curis ambitiosa meis.
5 Non tamen exoptem de te ut Rhamnusia poenas
Sumat et a pulchro defluat ore Venus.
Non ut de niveo putrescant pectore mammae,
Neu fiant turpes asperitate manus.
Neve supercilium cadat, aut hebetentur ocelli,
10 Labrave hient medios inter aperta sonos.
Exoptem potius pulchrae ut formae atque venustae
Accedat tardo pigra senecta gradu.

El verso 7 parece construido sobre II, 15, 21: "*Necdum inclinatae prohibent te ludere mammae*" y los versos 11-12 sobre II, 2, 15: "*Hanc utinam faciem nolit mutare senectus, / etsi Cumaeae saecula vatis aget!*".

La composición 47, en forma de plegaria a Venus, acaba: "Illa animum sensusque mihi prima abstulit; illa / ultima funereos servet ad usque rogos." Creo que hay aquí resonancias de varios versos propercianos: II, 1, 55: una *meos* quoniam praedata est femina *sensus*, / ex hac ducentur *funera* nostra domo", y quizá I, 1, 1: "Cinthia *prima* suis miserum me cepit". También el verso 28, 11:

“Adveniet, spero, praesens *medicina dolores*” se apoya en Propertio II, 1, 57: “Omnis humanos sanat *medicina dolores*.”

La cosecha no es abundante. Quizá se podrían obtener resultados más ricos en una búsqueda más detallada. De todas formas no creo que sobrepasen con mucho ese tenue barbiz que hemos visto en las *iuncturae* propercianas señaladas.

En resumen, el estilo latino de Verzosa es eso, algo tenuamente clásico y vario en sus reminiscencias. Lejos de él la densidad de *iuncturae* de un Poliziano. Lo que dijo López de Toro sobre el parco horacianismo de las *Epistolae* de Verzosa y su preferencia por un estilo ágil más que artificioso creo que vale también para sus *Amores*.³⁷

En Verzosa el material clásico se adapta a la expresión de nuevos conceptos amorosos y a una realidad distinta que no deja de aparecer: ese ambiente cortesano de fondo de la Siena renacentista, brillante y frívolo, en el que el amor petrarquista se manifiesta a caballo entre la ficción literaria y la realidad. Es una acotación lejana, pero presente en esas alusiones a bailes con máscaras (33), reuniones en las que el canto y la danza —virtudes sobresalientes de Charina (55)— tienen un papel preponderante, lo mismo que la caza, en la que participa también Charina (68-70). o los juegos en la nieve (86).

(Continuará)

³⁷ J. López de Toro, *op. cit.*, pp. L-LI.