



**HAL**  
open science

**“Disfraz lingüístico y verdad métrica. Los sonetos en español de propuesta y respuesta entre Scipione de’ Monti y los poetas españoles en el Cancionero napolitano en homenaje a Giovanna Castriota (1585)”**

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. “Disfraz lingüístico y verdad métrica. Los sonetos en español de propuesta y respuesta entre Scipione de’ Monti y los poetas españoles en el Cancionero napolitano en homenaje a Giovanna Castriota (1585)”. *Il confronto letterario*, 2001, pp.347-368. hal-03271284

**HAL Id: hal-03271284**

**<https://hal.science/hal-03271284>**

Submitted on 29 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Elvezio CANONICA**

**“Disfraz lingüístico y verdad métrica. Los sonetos en español de propuesta y respuesta entre Scipione de’ Monti y los poetas españoles en el Cancionero napolitano en homenaje a Giovanna Castriota (1585)”**

*Presentación del tema*

El objetivo de esta lección es el de presentar un aspecto poco conocido de la lengua y de la literatura españolas del Siglo de Oro, y dar a conocer una muestra de la producción poética en lengua española que se publicó en un cancionero italiano de fines del siglo XVI, que permanece en gran parte inédito. En especial, me ha interesado el empleo del español como lengua de la poesía por parte de poetas italianos que dialogan con sus colegas españoles, algunos de los cuales de cierto renombre. Tras una breve síntesis de las relaciones históricas y literarias entre España e Italia hasta la época en la que se publicó dicho cancionero, es decir finales del s.XVI, pasaremos a presentar el Cancionero italiano objeto de nuestro estudio. A continuación nos adentraremos en los meandros de los sonetos elegidos para el análisis, tratando de situarlos, en un primer momento, en su contexto histórico y literario y de ponderar, en un segundo momento, su entramado retórico y estilístico. Terminaremos el análisis textual haciendo hincapié en la versificación, instrumento que nos va a permitir desentrañar el fondo cultural propio a cada autor a pesar del empleo de la misma lengua. En la conclusión, haremos unas breves observaciones generales sobre el plurilingüismo literario y destacaremos los problemas metodológicos y prácticos que plantea una investigación de esta índole.

*Las relaciones históricas y literarias entre España e Italia*

A partir de 1282, año en el que el rey Pedro III de Aragón conquista Sicilia, el destino histórico y cultural de buena parte de la península italiana estará muy estrechamente vinculado con el de la corona de Aragón y, a partir de 1469, año de la boda de los Reyes Católicos, con la de Castilla. Este vínculo durará, de una manera más o menos profunda según las épocas y las regiones, hasta bien entrado el siglo XVIII. Es bien sabido que la más honda penetración del elemento hispánico se dio en la parte meridional de la península italiana, concretamente en Sicilia, en Cerdeña y en el reino de Nápoles. Sin embargo, con el paso del tiempo y mediante los enlaces matrimoniales entre descendientes de la dinastía aragonesa con miembros de las otras cortes italianas, el elemento hispánico penetra en muchas regiones de Italia, incluso en las provincias septentrionales, como en los ducados de Milán y de Ferrara o en el granducado de Toscana. La conquista política y militar conlleva un importante flujo de cortesanos de procedencia aragonesa y castellana hacia la península italiana. Entre ellos se cuentan figuras de primer plano de la vida cultural española de las épocas respectivas. De la primera oleada, la que siguió a la conquista de Sicilia por el rey Pedro de Aragón, a finales del s. XIII, hay que señalar la presencia en suelo italiano de dos de las principales figuras de la literatura catalana de la época, Arnau de Vilanova y Ramón Llull, que fueron autores bien conocidos en Italia. El segundo autor, considerado el padre de la prosa catalana, permaneció durante largo tiempo en Italia, principalmente en Nápoles y en Roma, pero también en Pisa y en Génova, y es probable que el propio Dante llegase a conocerle. Y no es ninguna casualidad que la primera lengua a la cual fue traducida su *Divina Commedia*, la que terminó en 1429 Andreu Febrer, siendo gobernador de Ursino, cerca de Catania, sea el catalán. Otro personaje de esta época que desempeñó un papel importante en las relaciones entre los dos países fue el

cardenal castellano Egidio Albornoz, quien conoció personalmente a Petrarca y más tarde fundó en Bolonia - ciudad en la que en 1221 había muerto Santo Domingo de Guzmán - el Colegio de San Clemente, que ha sido y sigue siendo en la actualidad un importante centro de difusión de la cultura española en Italia.. A pesar del fracaso de la expedición de Ponza en 1435, con la que Alfonso V de Aragón, pretendía entrar en posesión del reino de Nápoles, expedición que ha sido cantada por el Marqués de Santillana en su Comedieta, los aragoneses consiguen por fin en 1442, casi dos siglos después de la anexión de Sicilia a la corona de Aragón, entrar triunfantes en la ciudad de Nápoles con el mismo Alfonso V de Aragón. Apodado el "Magnánimo", el mecenazgo ejercido por este monarca aragonés en las artes y las letras es bien conocido, y constituye el principal vector de la primera penetración de la cultura hispánica en la sociedad napolitana. El Cancionero de Estúñiga representa sin duda la mejor muestra literaria de esta brillante corte humanista y prerrenacentista. A la muerte del Magnánimo, en 1458, toma la sucesión su hijo ilegítimo Ferrante, quien proseguirá la política de fomento de las artes y de las letras iniciada por su padrastrero. Durante su reinado, hacia 1479, llegó a Nápoles desde Barcelona un joven que se convertirá en el primer poeta completamente "translingüe" de la literatura catalana, puesto que Benedicto Gareth, de lengua materna catalana, sólo escribió en italiano, y pasó a ocupar con el apellido ya italianizado en Cariteo, un puesto muy aventajado en la poesía italiano del Quattrocento.

Paulatinamente, la corte aragonesa de Nápoles extiende sus relaciones con las otras cortes de la Italia septentrional, como es demostrado por la presencia de manuscritos de cancioneros españoles en Venecia, Modena y Milán. Tales relaciones fueron también personales, y en particular cabe destacar el matrimonio que en 1473 contrajo Eleonora de Aragón con Ercole d'Este, el duque de Ferrara al que el Ariosto dedicará su poema épico Orlando furioso. A raíz de esta unión, el componente hispánico se afina en la corte de Ferrara, puesto que el hijo del matrimonio, Ercole d'Este se casa con Lucrecia Borja, la hija del papa Borja, Alejandro VI. Su cuñada, Isabella d'Este Gonzaga, fue una de las damas más brillantes del Renacimiento italiano, y sabemos que tenía en alta estima las obras literarias hispánicas. Ya en 1500 conocía el Tirant lo Blanc en el original catalán y en 1510 mandaba buscar la Cárcel de amor de Diego de San Pedro y un ejemplar del Tirante en español.

Cuando en 1494 muere el rey Ferrante, se abre un período de inestabilidad política en el reino de Nápoles, que es aprovechada, aunque de manera efímera, por los franceses. Pero ya en 1503 don Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, enviado por los Reyes Católicos, consigue derrotar a los franceses y asegurar la continuidad de la hegemonía española en el reino de Nápoles, que durará hasta bien entrado el siglo XVIII. Esta hispanización se acrecienta durante todo el siglo XVI, y se refleja en la presencia de numerosos literatos españoles en su corte. Sin embargo, dicha hegemonía política es contrarrestada por la hegemonía cultural que ejerce Italia a nivel europeo, y no es de extrañar que las obras literarias de los autores españoles afincados en Italia terminen por "italianizarse" muy pronto: es la revancha de Italia. Los casos ejemplares son los de Boscán, de Garcilaso y de Diego Hurtado de Mendoza. De sobra conocida es la conversación del primero con el embajador veneciano Andrea Navagero, ocurrida en Granada en 1526, cuyo fruto será la definitiva aclimatación del endecasílabo a la poesía española. El caso de Garcilaso de la Vega es también emblemático de este intercambio político-cultural del primer Renacimiento: en efecto el poeta toledano llega a a Nápoles en el séquito del emperador Carlos V, y allí permanece varios años entrando en contacto con muchos poetas napolitanos, en especial con Luigi Tansillo. Así mismo en la Roma de los papas Borja, de estirpe catalana, concurren numerosos escritores españoles, que allí publican y difunden sus obras, como es el caso de dos de los padres del teatro español, Juan del Encina y Bartolomé de Torres Naharro, cuyas piezas fueron estrenadas en las cortes papales de Alejandro VI y de León X.

Commenté [I1]: nimo

Por otra parte, en la Italia del Norte, la literatura española se difundía con gran rapidez. Venecia se convierte en el mayor centro de difusión del libro español, no sólo de Italia, sino de toda Europa. Como se puede apreciar en la siguiente estadística, durante los siglos XVI y XVII se publicaron en Venecia, entre traducciones y ediciones de obras española, nada menos que 1311 obras, más de la mitad de las cuales sólo en la segunda mitad del siglo XVI, o sea los años que coinciden con el reinado de Felipe II:

#### Difusión del libro español desde Venecia

Epoca	traducciones del español	ediciones del español	total
hasta 1500	0	5	5
1501-1550	93	16	109
1551-1600	724	71	795
1601-1650	277	28	305
1651-1700	94	3	97
total	1188	123	1311

Esta enorme difusión del libro español en Italia se debió en buena parte a la labor de un español transplantado en Venecia, Alfonso de Ulloa, extraordinario divulgador de la lengua y de la literatura españolas en Italia. Su labor literaria fue triple: en efecto, fue a la vez escritor, editor y traductor, como podemos ver en este esquema. Como escritor, nos ha dejado 11 obras, principalmente de carácter histórico, escritas directamente en italiano, mientras que en su lengua materna española sólo compuso 2; como editor, publicó 13 libros en español, entre los cuales figuran obras maestras de la literatura española como la Celestina, la Cárcel de Amor, el Marco Aurelio de Antonio de Guevara, las poesías de Boscán y de Garcilaso, la Diana de Montemayor, así como algunas traducciones de las más importantes obras italianas (el Orlando furioso de Jerónimo de Urrea, las poesías de Petrarca por Salomón Usque); sólo 1 libro publicó en italiano, las Novelle de Matteo Bandello, cuya recepción en la España del Siglo de Oro ha sido muy fecunda, como sabemos. Como traductor, nos ha dejado 24 traducciones del español al italiano (entre las cuales hay que citar las obras de Antonio de Guevara, la Silva de varia lección y las Vidas de los emperadores de Pedro Mexía, la Historia del descubrimiento y conquista del Perú, de Agustín de Zárate), y sólo 4 traducciones del italiano al español (entre ellas: el tratado Il duello de Girolamo Muzio y el Dialogo delle imprese militari e amorose de Paolo Giovio); por último cabe señalar también sus dos traducciones al italiano de obras portuguesas sobre la conquista de Asia y de las Indias Orientales (de João de Barros y de Fernão Lopes de Castanheda).

#### La obra de divulgación de la cultura española en Italia de Alfonso de Ulloa (1530-1570)

	Escritor	Traductor	Editor
en italiano	11 obras		
en español	2 obras		
del italiano al español		4 obras	
del español al italiano		24 obras	
del portugués al italiano		2 obras	

del portugués al italiano		2 obras	
del italiano del español			1 obra 13 obras (incluidas las traducciones españolas de obras italianas)
Total	13	30	14 (total: 57)

Del lado español, sin duda el mejor fruto literario de este intercambio lingüístico y cultural tan profundo que se dio entre estos dos pueblos en estos años es el Diálogo de la lengua de Juan de Valdés, escrito hacia 1534, durante los primeros años de la estancia napolitana del escritor conense. Como es bien conocido, en esta obra el escritor español dialoga amistosamente con sus colegas italianos y hace una comparación de las dos lenguas y de las dos literaturas, cuyo objetivo es el de mostrar a los italianos la nobleza y la antigüedad de la lengua castellana. Por ello no tiene reparos en acudir al patrimonio oral, en especial al refranero popular, cuya dimensión paradigmática pretende destacar, siguiendo en esto el ejemplo de los Adagia publicados en estos años por su maestro Erasmo de Rotterdam (edición definitiva en Basilea en 1533). Pero esta reacción de legítimo orgullo de Juan de Valdés, siempre moderada y fundada en un amistoso intercambio, permanecerá aislada, y ello se debe en buena parte a la escasa difusión manuscrita del diálogo, que no se publicó hasta 1737.

La lengua española gozaba de un prestigio indiscutible en Italia en la primera mitad del siglo XVI: recuérdese que en su tratado Il Cortigiano, publicado en 1528, Baldassarre Castiglione aconsejaba a los italianos el aprendizaje del español, porque era de buen tono hablar esta lengua en la corte. Como sabemos, el eco de esta obra fue muy grande en España gracias a la pronta y admirable traducción de Boscán publicada en 1534. Sin embargo, la publicación, entre 1560 y 1570 de tres obras cuyo objetivo era el de facilitar el aprendizaje del español al público italiano (dos gramáticas y el primer diccionario bilingüe italoespañol, publicado por el sevillano Cristóbal de las Casas en 1570, del que se cuentan 11 ediciones hasta 1622) parece indicar que, si bien el interés por el español se mantiene vivo en Italia, su conocimiento por el público italiano ha entrado en una fase decadente. Así mismo, cuando el barbero, en el famoso episodio del escrutinio de la biblioteca de don Quijote, afirma que ya no puede leer al Ariosto en el original, está denunciando el primer síntoma del fenómeno inverso. Las traducciones, por muy criticadas que fuesen por los ingenios de la época, se convierten en una labor cada día más necesaria para el mantenimiento de las relaciones culturales y literarias entre los dos países a partir del siglo XVII. Sin embargo, se constata que muchas de ellas son de varios años posteriores a las francesas o inglesas: el Quijote sólo se tradujo en italiano en 1622, mientras que el público francófono disponía de una versión francesa ya desde 1614; los Sueños de Quevedo se publicaron en italiano sólo en 1672, y además la traducción italiana está hecha no a partir del original, sino de la versión francesa, publicada en Francia ya desde 1631; las Novelas ejemplares fueron traducidas al italiano con mucho retraso y por un autor no italófono, sino francófono, por cierto muy buen conocedor de la lengua italiana. Este hecho parece indicar, más que una menor urgencia por tratarse de una lengua de fácil acceso para los italófonos, más bien un progresivo desinterés por las letras españolas a partir de la época de Felipe III. De hecho, la crítica ha evidenciado un cambio de rumbo en la influencia recíproca: si hasta el siglo XVI son los españoles los que se nutren de la cultura y de la literatura italianas, en el siglo sucesivo es más bien el fenómeno contrario el que se impone a la atención: no es ninguna casualidad si Dámaso Alonso sorprendió a Marino con las manos en la masa, y dio a conocer sus hurtos de las obras poéticas de Lope de Vega.

## 2. El Cancionero en honor de Giovanna Castriota

En este contexto histórico y cultural hay que situar el Cancionero que vamos a estudiar a continuación. Concretamente, su ámbito cultural es el de la corte napolitana de la segunda mitad del siglo XVI, es decir en la época de Felipe II, puesto que fue publicado en Vico Equense, una localidad muy cercana a la ciudad de Nápoles, en 1585. Se trata de una corte profundamente hispanizada, en la que se suceden los virreyes de origen castellano, como don Pedro de Toledo (1532-53) cuya hija Leonor será la esposa del granduque de Toscana Cosme de Médicis o como el primer duque de Alcalá (1559-71).

A pesar de la fecha de publicación de 1585, el subtítulo nos indica que parte de las composiciones allí reunidas se remontan a una época anterior. En efecto, el compilador Scipione de' Monti, que es también uno de los poetas más representados, deja bien claro que los textos poéticos por él recopilados en este cancionero fueron escritos en "varj et diversi tempi". Sin embargo, la unidad de la obra viene dada por la persona a la que van dirigidos: en efecto, todos los textos escritos por los "diversi huomini illustri" cantan las virtudes de la noble dama Giovanna Castriota Carrafa, Duchessa di Nocera et Marchesa di Cività Sant Angelo. Hoy en día nos cuesta cierto esfuerzo imaginar este despliegue de fuerzas poéticas en honor de una dama de la que no queda prácticamente ninguna huella histórica. Las investigaciones para encontrar algún dato acerca de este personaje, que por lo visto gozó de cierta fama en su época y en su ambiente, no han sido muy fructíferas. De seguro sabemos sólo que fue una descendiente de la gran familia de patriotas albaneses, los Skanderbeg, y que su bisabuelo, Gjergj Kastrioti, fue el héroe nacional albanés, el que logró derrotar a los turcos. Las alusiones a su ilustre antepasado son muy numerosas en los sonetos de este cancionero. Tenemos un ejemplo de ello en los soneto n.19 en el v.5 y 20, v.2. Por su parte, el gran historiador y filósofo napolitano Benedetto Croce menciona a una Giovanna Castriota como una de las damas de confianza en la corte aragonesa de las dos reinas viudas, o sea las mujeres respectivamente de Ferrante I, hijo de Alfonso el Magnánimo y de su nieto Ferrante II. La fuente de Croce es un texto poético, el "Dechado de amor" cuya composición sitúa en 1510, porque su patrocinador había muerto en 1511, y que se publicó en la edición de Toledo de 1527 del Cancionero general. No parece sin embargo posible identificar este personaje con nuestra homenajeada. En efecto, en la carta que acompaña la publicación de los poemas españoles, el compilador Scipione de' Monti se dirige, en español, al hijo de la elogiada, porque no se atreve a hablar directamente con la madre, de lo cual podemos deducir que ésta aún vive y que es la última representante de "aquel gran linaje", o sea el de los Castriota. Esta carta está fechada a 20 de junio de 1585: si la Castriota aparecía como dama de compañía de las dos reinas de Aragón en una obra de 1510, en aquel año ya tendría como mínimo unos 15 años: si vive aún en 1585 ya pasaría de los cien, cosa no imposible pero muy poco probable. Además, Croce apunta que la Castriota cantada en el Cancionero general tenía fama de soltera, mientras que de la carta del compilador deducimos que se había casado con un Carrafa, noble familia napolitana, y que tenía por lo menos un hijo, al que va dirigida la carta. Aquí tenemos un caso concreto de la dificultad que plantea una investigación sobre textos y autores desconocidos y olvidados. Serán necesarias otras pesquisas sobre el terreno, es decir en los archivos históricos de Nápoles y de Nocera, para arrojar una nueva y más clara luz acerca de esta figura histórica.

Si pasamos ahora a considerar la organización del Cancionero, lo primero que nos llama la atención es su naturaleza trilingüe. En efecto, está dividido en tres partes de acuerdo con la lengua de los poemas que las integran: la primera sección reúne las composiciones italianas, la segunda las latinas y la tercera las españolas. Se trata de un hecho no totalmente excepcional para la época, en la que son relativamente frecuentes las recopilaciones poéticas

de carácter encomiástico en varias lenguas: cuanto mayor es el número de las lenguas, mayor es el alcance de las alabanzas y de los méritos del destinatario del encomio. A veces aparecen incluso composiciones de naturaleza plurilingüe. Aquí en cambio el trilingüismo es del Cancionero y no de las composiciones que lo integran. De hecho, el orden en que aparecen las tres lenguas refleja su importancia en el Cancionero. En efecto, la mayor parte de los textos poéticos, todos ellos sonetos, está en italiano, lengua en la que contamos 277 sonetos, mientras que en español sólo hay 27 sonetos. Sin embargo, su número era seguramente más alto, porque el compilador anota, al empezar la sección en español, que "le Rime Spagnuole sono poche, perché si sono smarrite", es decir que parte de los textos en español se han perdido. Sin embargo, añade que su calidad compensa el defecto del número. La misma valoración positiva de los sonetos en español es también la que expresa Giovan Giacomo Rossi, el responsable de la redacción de los índices finales. A pesar de su poca inteligencia de la lengua española, y de su escaso conocimiento de los autores de los poemas, afirma que la calidad de los autores españoles es comparable con la de los autores italianos, y que éstos escriben tan bien en español como los mismos españoles. Este juicio crítico nos permite llamar la atención acerca de otro rasgo interesante y original de este Cancionero: además de ser trilingüe, presenta textos de autores "translingües". En efecto, aparecen una serie de poetas de apellido claramente italiano y que escriben en español, o sea que se atreven a dar el salto a la otra lengua. Aparte del caso más representativo, el de Scipione de' Monti, que tiene 12 sonetos en español, aparecen otros 7 poetas de apellido italiano que escriben en español. Además, al optar por el soneto de propuesta y de respuesta, un descendiente de la "tensó" medieval, algunos de estos poetas italianos dialogan poéticamente entre ellos en español. En otras palabras, el esquema binario en el que se funda el tipo de estrofa, el soneto de propuesta y de respuesta, refleja esta realidad lingüística de tipo esencialmente bilingüe, en la que el bilingüismo implícito se convierte en un translingüismo explícito. Pero una vez más, el entusiasmo hacia la transparencia de este esquema teórico se enfrenta con la opacidad de la realidad práctica. En efecto, casi nada es lo que sabemos de los poetas italianos que colaboran en este homenaje poético. La investigación en el terreno más propiamente literario (diccionarios y manuales al uso) se agota muy rápidamente por falta de datos. Las pesquisas tienen que dirigirse por lo tanto hacia el terreno histórico y biográfico, pero aquí incluso los repertorios más especializados no han dado resultado (el diccionario biográfico de los italianos todavía anda por la letra F). Como en el caso de la figura de la homenajeada, serán necesarias búsquedas más puntuales en los archivos y en las bibliotecas italianas y/o españolas.

### *3. Los sonetos elegidos como botón de muestra*

Como botón de muestra de este cancionero, he optado por textos en los que intervienen autores españoles cuyos nombres no han caído completamente en el olvido, y que incluso en algunos casos gozan aún de cierto prestigio. Con la excepción de los dos primeros (nn.4 y 8) son todos sonetos del tipo de propuesta y respuesta, en los que el interlocutor italiano es siempre el mismo, o sea el responsable de la edición, el ya citado Scipione de' Monti. Muy poco es lo que sabemos acerca de este personaje: ausente de las principales fuentes bibliográficas modernas, su nombre es recordado por el erudito dieciochesco Francesco Saverio Quadrio, quien lo menciona en un par de ocasiones en su monumental obra Della storia e della ragione d'ogni poesia, publicada en siete volúmenes entre 1739 y 1752. El nombre de Scipione de' Monti aparece como editor del presente cancionero, obra citada por Quadrio en el apartado que trata de la poesía encomiástica, y figura también entre los poetas que colaboraron con alguna composición en un homenaje fúnebre en muerte del rey Segismundo II de Polonia, acaecida en 1572 y publicado en Nápoles en este mismo año por el

mismo impresor que imprimió nuestro Cancionero, Giuseppe Cacchi. De estas dos referencias, se desprende que el lugar de procedencia del poeta, al que se califica de "Cavaliere erudito", es "Corigliano in terra d'Otranto", donde se nos dice que sus antepasados poseían un marquesado. Se trata pues de un noble de origen pullés, es decir que era un súbdito de la corona de Castilla, puesto que la ciudad de Otranto se encuentran en pleno reino de Nápoles. En cuanto a los poetas españoles que participan en este homenaje poético, al lado de nombres del todo olvidados, aparecen algunos autores más conocidos. Es el caso por ejemplo de Jerónimo de Contreras, el cual tiene dos sonetos, uno dirigido directamente a la homenajeada (n. 4) y otro en respuesta al De' Monti (n.22). Nacido en Zaragoza hacia 1505 y muerto en Nápoles hacia 1582, fue cronista y capitán de Felipe II, y obtuvo en 1560 una pensión en Nápoles. Entre sus obras inéditas se encuentra un libro de caballería titulado: Don Polismán de Nápoles. Su obra más conocida y bien editada son los nueve libros de la Selva de aventuras, publicados en Alcalá en 1583. Se trata de una obra fundamentalmente en prosa, salpicada por composiciones poéticas pastoriles y perteneciente al ciclo de la novela morisca de los Abencerrajes, en la que se injerta el modelo de la novela bizantina, con su corolario de viajes, naufragios, cautiverios y anagnórisis final. Su colaboración en una obra publicada en 1585 no significa sin embargo que por esta fecha aún vivía, porque se recordará que estas composiciones fueron escritas en diversos tiempos y lugares. Pasando al examen de sus dos sonetos, notamos un menor conceptismo en el segundo, escrito como respuesta al de Scipione de' Monti. Esto se debe en gran parte al hecho de que en un soneto de respuesta las rimas ya están dadas, puesto que es obligatorio repetir las, lo cual facilita el trabajo de la composición. Es aún muy corriente en italiano la expresión "rispondere per le rime", o sea 'pagar con la misma moneda'. En las dos composiciones, la figura más empleada es sin duda la hipérbole, lo cual no es nada sorprendente en una obra de carácter encomiástico. Así, por ejemplo, en el primer soneto (n.4) el poeta se dirige al "siglo", es decir a la actualidad, al que le pide que cante las alabanzas de la Castriota, porque duda que encontrará una mejor ocasión en el tiempo que le queda de vida ("mientras te durare el ser de bivo, / yo dudo que ocasion hallares tanta"). Además, la aparición del nombre y del apellido de la homenajeada se dilata hasta el último terceto, donde el primero aparece en rima (v.12), y en letras mayúsculas, mientras que el segundo queda puesto en evidencia por la diéresis (Castriota). A nivel estilístico, se habrá notado cierta complacencia en las repeticiones de un mismo término a poca distancia, sin implicaciones semánticas, como en el políptoton: "levantes - levantares - te levanta", o con ellas como en la triple repetición equívoca de "graçia" (vv. 6-7) y de "preçio" (11-12). Estos recursos estilísticos son característicos de la poesía cancioneril española, y de ellos hay abundantes ejemplos en el Cancionero general de Hernando del Castillo (1511). La impresión que tenemos, por tanto, es la de un estilo ya pasado de moda a la altura de 1585, lo cual apunta a una composición sin duda bastante anterior a esta fecha. Esta impresión se confirma en el segundo soneto de Jerónimo de Contreras, en respuesta al del poeta italiano (n.22). En efecto, allí aparecen unos nombres que permiten configurar los puntos de referencia en materia de poesía tanto por el lado italiano como por el lado español. Los valores poéticos que se citan como paradigmas son en efecto de una época bastante anterior a la fecha de publicación. Del lado español, aparecen los nombres de Garcilaso, de Boscán y de Diego Hurtado de Mendoza, o sea de tres representantes del italianismo poético, cuyas estancias italianas están bien documentadas. En cambio el nombre de Luis de Haro, hoy en día casi olvidado, es muy revelador acerca de la probable fuente del autor. En efecto, su nombre aparece en el Cancionero de general de obras nuevas (es decir de estilo italianizante) que se publicó en Zaragoza en 1554, donde sus composiciones aparecen al lado precisamente de las de Boscán y de Diego Hurtado de Mendoza. Entre los italianos Contreras, junto con el inevitable Petrarca, cita el nombre de Jacopo Sannazaro, poeta napolitano muerto en 1530, y cuya obra más importante, la novela pastoral L'Arcadia se



publicó en 1504. Sobra decir que dichas referencias tienen un valor hiperbólico, puesto que funcionan como comparantes de unos valores poéticos actuales, es decir los versos de los interlocutores, que están llamados a sustituirlos. Interesante es también la alusión al talento de improvisador poético que el poeta italiano le atribuye al español, al que le pide que cante las alabanzas de la homenajeada "sin pluma...tinta y papel, que en dezir derepente soys de la vuestra España un nuevo Homero" (vv.9-10).

El soneto que el de' Monti le dirige a Alonso de Ercilla (n.8), del cual se ha perdido la respuesta, es un interesante testimonio de la temprana fama poética del autor de La Araucana, el poema épico sobre la conquista de Chile al que se alude en el v. 3. En efecto, esta obra aún no estaba concluida en 1585, fecha en que sólo se habían publicado las dos primeras partes, mientras que la tercera saldrá a la luz en Madrid en 1589. Son bien conocidas las relaciones entre el poema épico del autor castellano y el Orlando furioso del Ariosto, transparentes desde la primera octava. No se olvide que Ercilla estuvo en Italia en 1551 en el séquito del futuro Felipe II, y en Trento asistió a unas representaciones teatrales de episodios sacados del poema épico italiano. También interesante en este soneto es la fórmula "ydioma Toledano" con el que el poeta italiano quiere ponderar el prestigio de la lengua de Ercilla. En efecto, el valor normativo de la variante toledana del castellano coincide con la idea de la "lengua de la corte", que estuvo en Toledo hasta 1561. A nivel estilístico, el soneto del poeta italiano contiene varios recursos ya típicamente renacentistas y de procedencia claramente petrarquista: nótese por ejemplo el insistido uso de la correlación: "valiente y docto"(v.3); "dulce, altivo" (v. 4); "arte y esfuerço, espanto y maravilla"(v.7); "la hermosura y la proeza" (v.10). También bastante acusado es el empleo de la antítesis, que en este caso hace hincapié en el binomio de las armas y de las letras, tan característico de la época renacentista: "tinta y sangre"(v.6); "arte y esfuerço"(v.6), "lança y papel"(v.8).

Los sonetos entre el poeta italiano y Gonzalo de Córdoba, tercer duque de Sesa, expresan la hispanofilia incondicional del compilador, a través de la presencia simbólica del Gran Capitán, al que la corona de Castilla debe la restitución del reino de Nápoles en 1503, representado aquí por su nieto, muerto en 1578, fecha que consituye pues el "término ante quem" de este soneto. Interesante es el paralelismo que se establece entre los dos gloriosos antepasados: el abuelo del duque de Sessa, vencedor de las tropas francesas en Nápoles y el bisabuelo de la homenajeada, vencedor de los turcos en Albania (n. 20 vv.1-4). El tono de ambos sonetos es muy apasionado, ya que el poeta italiano le pide al duque de Sessa que intervenga con su potencia militar para que la noble descendiente de tan ilustre dinastía recobre la posesión legítima de su reino (n. 19, vv. 12-14); a esta petición responde positivamente el duque de Sessa, exhortando a los italianos a unirse a España para que "la alta heredera de la gran Macedonia" pueda pisar el suelo bañado por los ríos de Tesalia, "Sperchio" y "Peneo" (n. 20, vv.12-14). Como se ve, la tierra de origen de la homenajeada ofrece el pretexto para hacer gala de una cultura clásica y mitológica muy del gusto de la época.

El último soneto de la serie aquí presentada es el que Scipione de' Monti dirige al "Jurado de Córdoba", o sea a Juan Rufo, el célebre autor de la Austríada, poema épico sobre las empresas militares de Juan de Austria, el medio hermano de Felipe II: sus victorias en la guerra de Granada de 1569 y sobre todo contra los turcos en la batalla de Lepanto de 1571. Como se recordará, la Austríada es uno de los tres libros "en verso heróico" que, junto con la Araucana, y el Montserrat de Cristóbal de Virués, Cervantes, por boca del cura, consideraba como "los mejores que ...en lengua castellana están escritos y pueden competir con los más famosos de Italia" (I, 6). La mención de la función pública de jurado permite hacer una primera aproximación cronológica, puesto que Juan Rufo mantuvo este cargo, que versaba sobre la provisión de víveres, desde 1568 hasta 1581. Sabemos, además, que estuvo en

Nápoles aproximadamente entre 1573 y 1578, año en el que regresa a España en el séquito del duque de Sessa. Parece por lo tanto muy probable que este soneto se compusiera por estos años. Ello no deja de ser muy interesante porque arroja una nueva luz sobre la fama poética de Juan Rufo anterior a la publicación de la Austríada, que es de 1584 y a sus famosas Seiscientas apotegmas, de 1596, que son las dos obras en las que se funda la fama literaria de Rufo. Bien es verdad que en apéndice a las Apotegmas aparecen "otras obras en verso", algunas de ellas anteriores a estas fechas, pero que de ninguna manera pueden justificar la fama que, a pesar de las hipérbolés, le atribuye el poeta italiano. La mención de los "dos laureles del Dios Febo" (v.8) parece demasiado concreta para ser pura retórica, y alude probablemente a dos premios que el poeta cordobés habría ganado en sendos certámenes literarios. Se trata de un dato que la crítica desconocía y que, de encontrar los textos aducidos, permitiría tener un mejor conocimiento de la trayectoria vital y literaria del autor cordobés. La respuesta del poeta español ofrece igualmente una serie de informaciones acerca del poeta italiano que resultan muy valiosas: según se desprende del primer cuarteto, Scipione de' Monti tendría unos antepasados griegos de ilustre abolengo. Además, en el segundo cuarteto, se pondera su perfecto dominio poético de cuatro lenguas: del castellano, lengua en la que venció al "Toledano", es decir a Garcilaso; del griego, puesto que venció en versos "argivos", o sea griegos, a los mejores poetas "áticos", es decir atenienses; del latín y del toscano. A pesar del tono panegírico, no parece imposible imaginar este cuatrilingüismo poético, del que hay otros ejemplos en la época.

Al terminar este breve recorrido por estos sonetos encomiásticos, que nos ha permitido recoger una serie de informaciones novedosas acerca de algunos importantes autores españoles del Siglo de Oro, tenemos que preguntarnos ahora si existe una diferencia entre los sonetos del poeta italiano y los de los poetas españoles. En otras palabras, ¿es posible encontrar unos indicios que permitan evidenciar los diferentes sustratos culturales y lingüísticos, el italiano y el español, en poemas escritos en la misma lengua? A primera vista, es decir a nivel de la expresión lingüística, no parece posible encontrar unas diferencias de peso entre los dos grupos de poemas. Los poemas de Scipione de' Monti son lingüísticamente correctos y no presentan italianismos llamativos, a no ser por algunas grafías italianizante, probablemente atribuibles al impresor Giuseppe Cacchi ("mañanimo", 19,2; "triumfator", 19,3; "cavalleros", 21,2; "ricama", 27, 11). Creo sin embargo que sí es posible detectar el fondo italiano, y por contraste el español, pero no a nivel de los usos lingüísticos, sino al de los usos métricos. En efecto, un examen de la versificación deja translucir con bastante claridad el sustrato italiano en los sonetos del poeta italiano. Es evidente que para un poeta italiano, componer endecasílabos, aunque sea en español, no representaba la misma operación que para un poeta español en esta época. De hecho, este verso gozaba en la poesía italiana de una larga y prestigiosa tradición, que se remontaba a las tres coronas del Trecento, Dante, Boccaccio y Petrarca. En cambio, para los poetas españoles, este verso representaba, a estas alturas cronológicas, a la vez una novedad y una conquista. No se olvide que las obras de Garcilaso y de Boscán, en las que por primera vez este metro encuentra su plenitud expresiva en la lengua española, se conocieron sólo desde 1543 en la edición de Boscán y que, a lo largo de todo el siglo XVI, sus detractores eran muy numerosos en España, como en el caso bien conocido de Cristóbal de Castillejo. La dificultad de aclimatación de este verso a la poesía española se debe esencialmente a la diferente estructura de las dos lenguas: en la italiana, las frecuentes terminaciones vocálicas producen un ritmo más fluido, gracias a las numerosas sinalefas, mientras que en español los encuentros vocálicos son menos numerosos y por lo tanto menos naturales. Por tanto, he elegido como indicio revelador precisamente aquellos puntos estratégicos representados por los encuentros vocálicos, tanto entre dos o más palabras distintas como en el interior de la palabra misma. Ante todo, una mera estadística muestra que en los sonetos del poeta italiano las sinalefas son en número doble con respecto a los versos

de los españoles (un promedio de 1,5 por verso frente a 0,7). Si nos fijamos ahora en cómo estos encuentros vocálicos se resuelven, notamos que en los versos del poeta italiano la sinalefa se extiende a nexos que resultan muy forzados en español, pero que serían normales en italiano. Nos referimos a los casos de encuentros vocálicos que están unidos por la conjunción copulativa. En todos estos casos el poeta italiano no tiene el menor reparo en hacer la sinalefa: "Per-sia y E-gictó" (19, v.7); "obran-do, y en- silla" (8, v.6); "ar-te, y e-sfuerzo" (8, v.7); "escu-do y am-paro" (21, v.5); "nom-bre y al-" (27, v.13). Por el lado español, en el único caso en que se da esta circunstancia, el poeta hace hiato entre la conjunción copulativa y la palabra siguiente: "rompo-y / aro" (22, 5). Hay sin embargo un caso excepcional que es el soneto del duque de Sesa, en el que este sintagma de coordinación aparece hasta 4 veces (20, vv.3, 4, 8 y 10). En estos casos, sin embargo, creemos más probable que en el poeta español siga presente el ritmo del antiguo y tradicional verso de arte mayor, el dodecasílabo de Juan de Mena. En efecto, si en estos cuatro versos renunciamos a hacer la sinalefa, obtenemos en tres casos unos versos de doce sílabas con cesura entre los dos hemistiquios, del tipo 6 + 6, el más frecuente en Juan de Mena, como en los vv. 4 y 8:

v.4: el Turco y el Franco // derribó en el suelo.

v.8: que a Muerte y al Tiempo // dá congoxa y duelo.

ó 5 + 7:

v. 10: su fuerte Epiro // y hazella alta heredera.

El v. 3, en cambio, presenta un encuentro vocálico entre los dos hemistiquios que, para mantener el ritmo perfectamente dactílico (acentos de 2, 5, 8, 10) hay que unir con sinalefa, renunciando entonces a la cesura intensa propia del verso de arte mayor.

v. 3: que el úno y el ótro en dobláto conflícto.

Podemos considerarlo por tanto como un verso híbrido.

Frente al empleo generalizado de la sinalefa en los textos del poeta italiano, encontramos un uso mucho más matizado en los textos españoles que refleja el camino más tortuoso que sigue esta figura métrica en la historia de la poesía española. No se olvide que en la poesía medieval española la sinalefa es más bien una excepción. Los tres ejemplos significativos proceden de los dos sonetos de Jerónimo Contreras, y parecen confirmar su apego a las formas métricas tradicionales. En un caso, el hiato se debe al valor fonológico de la h inicial que todavía se aspiraba, y por lo tanto estaba considerada como una consonante con plenitud articulatoria: "te / haze" (4, 2); en los otros dos casos, el mismo fenómeno se debe al acento tónico de la segunda vocal: "rompo-y / aro" (22, 5); "a / esta" (22, 10). En un único ejemplo el poeta italiano parece seguir el uso español, cuando practica el hiato en el sintagma nominal: "Luys de / Haro" (21,1), evidenciando de esta manera el apellido del poeta español, que soporta el acento obligatorio del endecasílabo, el que cae en la décima sílaba.

Si pasamos ahora a analizar los encuentros vocálicos en el interior de las palabras, prescindiendo claro está de los diptongos patrimoniales (ie < E; ue < O), llegamos a las mismas conclusiones: el poeta italiano sigue a pies juntillas las reglas versificatorias de la poesía italiana, echando mano casi sistemáticamente de la sinéresis, mientras que los poetas españoles tienen una actitud mucho más matizada. Un buen ejemplo lo tenemos en 19, 7-8: Un-gria; He-breo; día (8,12); sean (21,7); pe-lea (8,2). Por el lado español, tenemos algunos casos de sinéresis que podemos considerar bastante forzada y que, probablemente, representan sendos italianismos métricos: en el soneto del duque de Sesa, la vacilación entre endecasílabo

y verso de arte mayor parece reproducirse a nivel de los encuentros vocálicos internos, puesto que en el último verso tenemos un "Pe-neo" bisílabo (20,14); lo mismo ocurre en el soneto de Juan Rufo, en el que "Ca-li-o-pea" del primer verso es palabra trisílaba (28,1). Más frecuente en los poemas de los españoles es el fenómeno inverso, el de la diéresis. Son bien conocidos los motivos estilísticos del empleo de esta figura métrica, que es muy usada en la poesía renacentista, tanto en España como en Italia porque, al devolver a la semivocal su valor consonántico pleno, permite hacer hincapié en la etimología latina de la palabra. Se trata pues de un latinismo métrico. Tenemos tres ejemplos en los poemas de los españoles (dos en Contreras: "Cas-trí-o-ta" (4, 13) y "Sçi-pí-o-nes" (22,3), uno en Juan Rufo: "em-pe-rí-al" (28,10) mientras que hay sólo un ejemplo en los cuatro sonetos del de' Monti, el "trí-um-fa-tor" cuatrísílabo de 19,3.

### Conclusión

Tras estas calas en los aspectos contextuales, estilísticos y métricos de los poemas estudiados, podemos volver a la superficie y plantear unas reflexiones finales de alcance más general.

El estudio de las relaciones históricas, culturales y literarias entre dos países como España e Italia es un campo de trabajo muy amplio y cuyo cultivo puede dar unos frutos bien sabrosos, como queda demostrado por los ya numerosos trabajos en ambas direcciones. Hasta la fecha, sin embargo, los estudios de los textos literarios generados por este intercambio por lo general han seguido considerando a cada autor como representante de su nación, y por consiguiente, de su lengua. Este binomio entre lengua y nación es sin embargo un concepto que hemos heredado de épocas más recientes y que no es siempre productivo en el estudio de determinadas épocas históricas del pasado. Por mi parte, estoy convencido de que un conocimiento desde el interior - y por lo tanto en profundidad- del intercambio cultural y lingüístico, tiene que atreverse a abandonar dicho binomio y concentrar su atención precisamente en aquellas muestras transnacionales y translingüísticas que, precisamente a causa de dichos prejuicios, han quedado relegadas en el olvido. En Italia, la crítica decimonónica ha hecho del binomio nación-lengua su centro de gravedad, lo cual es comprensible porque el siglo XIX es el de la unidad política de la península (1861). Desde esta visión patriótica de la literatura, ejemplificada en la Storia de De Sanctis, aquellos escritores que fueron sospechados de alguna forma de colaboración con el invasor, como es el caso de aquellos que participaron en el cancionero estudiado, han quedado relegados en el limbo literario.

En España, la política centralizadora de los Austrias y de los Borbones ha acabado por imponer una visión castellanocentrista de la literatura, con lo cual los autores que en algún momento pasaron a escribir en otra lengua, no han merecido casi ninguna atención por parte de la crítica. De una seria investigación de estos aspectos de intercambio cultural y lingüístico no puede quedar excluido el estudio de textos literarios de naturaleza pluri- o translingüe. Incluso me atrevo a decir que dicho estudio tendría que ocupar un lugar central en este contexto. Quizás una de las razones que pueden explicar esta escasa vocación está en los notables escollos ecdóticos y lingüísticos que plantea esta clase peculiar de textos literarios. Hemos aludido en un par de ocasiones a la escasez de datos sobre autores y textos, lo cual obliga al investigador a largas búsquedas en materiales de archivo, casi siempre manuscritos. Esta laguna, en un contexto pluri- o translingüe, es un obstáculo serio: en efecto, para valorar el grado de corrección lingüística y para expresar un juicio crítico acerca de textos de esta naturaleza, es indispensable tener un buen conocimiento de las vicisitudes biográficas de sus autores, sus viajes, su formación, sus contactos con autores de la otra literatura, de la que entran a formar parte, por muy efímera que sean sus estancias en ella. Otro aspecto que

plantea una seria dificultad está en la naturaleza mixta de la lengua de estas composiciones, lo cual hace muy arduo el establecimiento de un texto crítico fiable: a veces es muy difícil, y casi imposible, decidir entre una forma u otra, entre un hispanismo, un latinismo o un italianismo, por ejemplo. Sin embargo, estoy convencido de que estos estudios son la mejor respuesta a aquella actitud absurdamente nacionalista que, para citar sólo un ejemplo, ha hecho posible la publicación de obras teatrales plurilingües amputadas de los pasajes en una o varias de estas lenguas, como lamentablemente ha ocurrido con el castellano, el latín y el italiano hablados en la Comedia Seraphina de Torres Naharro y con los pasajes en castellano que aparecen en el Coloquio de las damas valencianas de Juan Fernández de Heredia en una edición catalana de 1962.