

---

ENTRE ITALIA Y EL MUNDO IBÉRICO.  
LA ORIGINALIDAD POÉTICA  
DE FRANCISCO DE SÁ DE MIRANDA

BERNHARD KÖNIG  
(Köln)

EN UNA de las Historias de la literatura española más conocidas en la época de mis estudios universitarios, la de Juan Hurtado y Ángel González Palencia, se lee con respecto a Francisco de Sá de Miranda (1481/85?-1558), incluido en aquel manual por haber escrito, al lado de su obra en portugués, «75 composiciones en castellano»<sup>1</sup>, el juicio siguiente: «Sus poesías son sentenciosas y ricas de filosofía y sana moral. Su estilo es correcto, y su frase, pura; desempeñó en su patria el mismo papel, en lo literario, que Garcilaso en la nuestra». Como el toledano, Sá de Miranda fue poeta «italianizante», y «viajó por Italia»<sup>2</sup>. El propósito del presente trabajo es estudiar el confluir de dos tradiciones poéticas, la italiana y la autóctona ibérica, y la tematización (en forma de debates «metapoéticos») de tal confluencia en algunas églogas de Sá de Miranda<sup>3</sup>.

1. A pesar de esto no se le dedica ni un sólo renglón en tantos otros manuales de la historia literaria de España, evidentemente por ser portugués. Su nombre falta también en el tan meritorio *Manual de bibliografía de la literatura española* de José Simón Díaz (Barcelona: Gili, 1970).

2. Juan Hurtado y Ángel González Palencia, *Historia de la literatura española*, Madrid: SAETA, 1940 (4ª ed.), vol. I, págs. 297-298.

3. Respecto al análisis de los versos del poeta (se tratará aquí, principalmente, de versos escritos en castellano) me atengo a la terminología acostumbrada de la métrica (italiana y) española; es decir que por «endecasílabo» se considera el verso cuyo acento principal cae en la décima sílaba (con acento secundario sea en la cuarta sea en la sexta sílaba).

De su viaje en Italia, emprendido probablemente en 1521, es decir diez años antes del «destierro» de Garcilaso de la Vega a la corte de Nápoles, sabemos muy pocas cosas. Es verdad que la familia de los Sá de Miranda estaba emparentada con la de los Colonna, familia patricia de origen romano y de importancia histórica secular, entre cuyos descendientes merece ser destacada la conspicua poetisa Vittoria Colonna, esposa (desde 1509) del marqués de Pescara, Francesco Ferrante d'Avalos († 1525), general del ejército de Carlos V en las guerras italianas del Emperador contra Francia y vencedor de la famosa batalla de Pavía; pero no es menos cierto que no quedan documentos que permitan comprobar si hubo encuentros con Vittoria Colonna y los literatos o artistas de su círculo, como fueron el cardenal Pietro Bembo (quien fomentó la imitación sistemática de la poesía de Petrarca) y el gran Michelangelo Buonarrotti; además, hay que tener presente que la producción literaria y artística de Vittoria Colonna empieza sólo después de la muerte de su marido y detrás la solución de diversos problemas familiares nacidos de su nuevo estado, en una época en la cual nuestro poeta ya había vuelto al mundo ibérico.

En las obras poéticas de Francisco de Sá de Miranda<sup>4</sup> se hace mención de toda una serie de autores italianos contemporáneos con los que él hubiera podido encontrarse; y en caso de no haberlos frecuentado en persona, al menos quedaría comprobado que había leído sus obras, probablemente en voz alta, en compañía de buenos amigos, en algún vetusto señorío de la provincia del Miño, es decir: en Portugal. En una carta poética en quintillas, cuyo título reza *A António Pereira, Senhor do Basto, quando se partiu para a corte co'a casa toda* (vol. II, pág. 83), el poeta le trae a la memoria al amigo las lecturas comunes que realizaban en la Quinta da Taipa y que servían de postre tras sabrosas comidas (alaba «das fruitas da terra ... o sabor»), diciendo:

Des i, o gosto chamando  
a mores outros sabores,

4. Cito por la edición ya «clásica»: Francisco de Sá de Miranda, *Obras completas*, Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa, Lisboa: Sá da Costa, vol. I, 1976 (4ª ed.); vol. II, 1977 (3ª ed.), indicando entre paréntesis el tomo y la página. El texto de esta edición se basa en la bastante correcta *editio princeps* de las *Obras poéticas* de Sá de Miranda publicada en 1595, probablemente en Lisboa. Los enredados problemas de la transmisión textual de las obras de Sá de Miranda fueron investigados magistralmente hace ya más de un siglo por Carolina Michaëlis. Muy útil y convincente al respecto sigue siendo el estudio de un caso particular realizado por Alvaro Julio da Costa Pimpão, «O soneto *O Sol é grande...*», *Biblos*, 14 (1938), págs. 265-312.

líamos polos amores,  
tam bem escritos d'Orlando<sup>5</sup>,  
envoltos em tantas flores.

Líamos os *Assolanos*  
de Bembo, engenho tam raro  
nestes derradeiros anos,  
c'os pastores italianos  
do bom velho Sanazaro.

Líamos polo alto Lasso  
e seu amigo Boscão,  
honra d'Esanha que são [...] (vol. II, págs. 88-89)

Aquí hallamos reunidos a los grandes maestros italianos cuyos motivos y formas de expresión poéticas (el endecasílabo, la octava real, la canción petrarquista, el soneto, etc.) incitaron a imitar; y junto con ellos aparecen sus primeros seguidores castellanos, de entre los cuales Garcilaso de la Vega concitó, con razón, la más alta admiración por la tersura y sugestión de sus versos. De nuevo reunidos los presenta Sá de Miranda en su Égloga *Nemoroso* (vol. I, pág. 199), escrita a finales de 1537 para conmemorar el primer aniversario de la muerte de Garcilaso, y dedicada también a António Pereira, señor de Bastos. El punto culminante de esta égloga compuesta en varios metros, todos italianos –canciones, tercetos, endecasílabos sueltos–, es una canción petrarquista, destacada por el poeta con un subtítulo en el interior del texto: «En la muerte del buen pastor Nemoroso, Laso de la Vega» (vol. I, pág. 216). En muchas de las doce estrofas de esta canción se notan el anhelo y esfuerzo de Sá de Miranda por emular a Garcilaso a través de una imitación de la primera égloga del toledano, según el modelo propuesto por Pietro Bembo en sus *Prose delle volgar lingua* de 1525.

Todos recordamos la penúltima estancia (29) en la que el pastor Nemoroso, la voz poética de Garcilaso mismo, canta la vida *post mortem* de Elisa, la hermosísima D.<sup>a</sup> Isabel Freire, según sus comentaristas, cuya muerte lloró también Sá de Miranda en su Égloga *Celia* (vol. I, pág. 166). Garcilaso escribe:

Divina Elisa, pues agora el cielo  
con inmortales pies pisas y mides,

5. Alusión al *Orlando innamorato* de Boiardo y al *Orlando furioso* de Ariosto.

y su mudanza ves, estando queda,  
 ¿por qué de mí te olvidas y no pides  
 que se apresure el tiempo en que este velo  
 rompa del cuerpo y verme libre pueda,  
 y en la tercera rueda,  
 contigo mano a mano,  
 busquemos otro llano,  
 busquemos otros montes y otros ríos,  
 otros valles floridos y sombríos  
 donde descanse y siempre pueda verte  
 ante los ojos míos  
 sin miedo y sobresalto de perderte<sup>6</sup>

Llamativamente, en cambio, en los versos correspondientes de la Égloga de Sá de Miranda, el eternizado Nemoroso no goza de la compañía de su Elisa, sino de la de sus admirados modelos literarios italianos:

Por otros frescos mirtos,  
 y sauzes más crecidos,  
 otros más verdes prados, otras fuentes,  
 entre raros espíritos,  
 que adelante eran idos,  
 destos que acá dexaste diferentes,  
 qué nuevo gozo sientes,  
 a tí gozoso viendo  
 venir el Sanazaro,  
 d'un Sebeto más claro,  
 por la su orilla fresca repartiendo  
 con el su Melisseo<sup>7</sup>,  
 del Reino resplandor Partinopeo! (vol. I, pág. 219)

6. *Égloga* I, vv. 394-407, págs. 138-139; todas las citas del toledano proceden de Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona: Crítica, 1995.

7. Anota Rodríguez Lapa: «Melisseo è o pseudónimo poético de João Joviano Pontano, mestre de Sannazaro» (vol. I, pág. 219). No parece supérfluo traer a la memoria que el origen del topos de hacer encontrarse en el cielo un poeta recién fallecido con otros vates se encuentra en el soneto «Sennuccio mio» de Petrarca (*Canzoniere*, 287, 9-11): «Ma ben ti prego che 'n la terza spera / Guitton saluti, et messer Cino, et Dante, / Franceschin nostro, et tutta quella schiera» (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milán: Mondadori, 1996, pág. 1132).

A ello se sumarán poco después «Juan Ruscelai, y Latancio Tolomei», «dois célebres humanistas da Renascença», como los caracteriza Rodríguez Lapa en su comentario a este lugar de la pieza (pág. 220).

Hay que añadir, sin embargo, que el universo poético de Sá de Miranda está poblado de más autores literarios que los enumerados hasta ahora. Así, en una carta rimada en tercetos dedicada «A D. Fernando de Meneses, em resposta do que lhe escreveu de Sevilha» (vol. II, págs. 99-107), hallamos a «os Proençais» (vol. II, pág. 102), es decir: los trovadores provencales, y al primer padre de la ‘nueva’ poesía de amor, Francesco Petrarca, muerto ya desde hace más de un siglo y medio y cuya importancia para Sá de Miranda reside más en su escasa producción de sonetos que en el resto de su obra, aunque también algunos tercetos fuesen inspirados, quizá, por los *Trionfi*. En otra carta poética dedicada «A João Roiz de Sá de Meneses» (vol. II, págs. 51-59), se abre una perspectiva muy distinta, al mostrar su aprecio por el Marqués de Santillana —otro gran conocedor de las letras italianas y primer imitador castellano del endecasílabo italiano— y por Juan de Mena, lector asiduo, como sin duda también lo fué Sá de Miranda, de los tratados de filosofía moral en latín de Petrarca y de Boccaccio, aspecto este poco estudiado hasta ahora. Finalmente, completan esta nómina algunos poetas contemporáneos, ya fueren amigos o simples conocidos, como p. e. Bernardim Ribeiro (vol. I, pág. 113) o Gil Vicente. No he hallado mención literal alguna de Juan del Encina († 1529), pero no cabe duda de que sus representaciones y sus adaptaciones castellanas de las églogas de Virgilio hayan ejercido una influencia notable en la obra de Sá de Miranda.

Lo más original de la obra poética de Sá de Miranda reside en algún soneto, alguna ‘trova à maneira antiga’, alguna estrofa de elegías y cartas, en suma, algunos textos breves en los que el autor logra expresar sucinta y sugestivamente su filosofía de una vida libre, autónoma, sencilla, «natural» y horra de las presiones del mundo de la corte. Al margen de estos textos, su originalidad más apreciable radica, a mi entender, en la reunión de las dos tradiciones de la poesía pastoril (la de tipo italiano con raíces latino-griegas y la de tipo ibérico con raíces medievales) de donde surge un nuevo modelo de égloga en el que uno de los motivos centrales reiteradamente abordado es el debate sobre el valor, más aún, sobre *la raison d'être* de las formas nuevas («italianizantes») en comparación con las de la arraigada tradición ibérica. Nada menos que poesía metapoética, por lo tanto. En este aspecto, el procedimiento de Sá de Miranda difiere notablemente de las soluciones escogidas en otras literaturas románicas en cuanto a la reforma «italianizante» de la métrica. Permítaseme explicar estas cuestiones con pocos ejemplos.

En Francia, el endecasílabo italiano se substituyó por el verso alejandrino tradicional, es decir, el dodecasílabo, aunque tuvo, en un principio, cierta competencia con el decasílabo. Por lo que toca a las formas estróficas, los poetas siguieron casi unánimemente los consejos de Joaquín Du Bellay en su poética, recogida en la *Deffense et Illustration de la langue françoise* (1549), donde se lee: «puis me laisse toutes ces vieilles poësies Françoyses aux Jeuz Floreaux de Thoulouze [...]: comme rondeaux, ballades, vyrelaiz, chantz royaulz, & autres telles episseries, qui corrumpent le goust de notre langue [...]». En vez de estas formas que efectivamente desaparecieron, hasta ser redescubiertas por los románticos, Du Bellay propone epigramas, elegías, odas de corte clásico-antiguo y, claro está, sonetos: «ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention Italienne»<sup>8</sup>.

En España, por lo contrario, no dejaron de escribirse coplas, glosas, villancicos, redondillas, canciones y romances en versos octosilábicos, como hallamos tanto en las obras de Garcilaso de la Vega como después en las de Lope de Vega o incluso de Quevedo; pero, y ahí radica lo interesante, quedaron estrictamente separados de las formas métricas italianas introducidas por Garcilaso y Boscán desde el año 1526, según queda documentado gracias a la conocida carta-dedicatoria a la Duquesa de Soma del poeta barcelonés. Así, vemos surgir en las tres églogas de Garcilaso unos modelos insuperables a los que se confirió valor normativo: En la *Égloga I*, la canción petrarquista, compuesta por endecasílabos y heptasílabos; en la *Égloga II*, el terceto de estampa petrarquista (*Trionfi*), otro tipo distinto de canción petrarquista –con prevalecer de heptasílabos– y tiradas de endecasílabos sueltos con rima interior; finalmente, en la *Égloga III* emplea exclusivamente la octava real. Es preciso mencionar, amén de esto, sus cuarenta sonetos «italianizantes», y sus otras poesías, que hallaron no sólo numerosos imitadores, sino también, pocos decenios después, comentaristas como Francisco Sánchez de las Brozas (1574) o Fernando de Herrera (1580), quienes alabaron, entre otras cosas, el dominio mostrado por el toledano en la imitación de autores latinos e italianos<sup>9</sup>. Hubo, con todo, voces discordantes entre los contemporáneos de Garcilaso, los campeones de la ‘escuela’ de los tradicionalistas, representados por la archiconocida *Repreñión contra*

8. Joachim Du Bellay, *La Deffense et Illustration de la Langue Françoise*, ed. Henri Chamard, París: STFM, 1970, pág. 108.

9. Para no repetirme, remito el lector a mi estudio «Herreras Theorie und Praxis eines spanischen Petrarkismus. Der Garcilaso-Kommentar und das Einleitungssonett von *Algunas obras*», en *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschbaums*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2002, págs. 208-223.

*los poetas españoles que escriben en verso italiano* de Cristóbal de Castillejo, poeta cortesano y secretario del hermano de Carlos V, don Fernando, rey de Romanos, de Bohemia y de Hungría; en ella presenta a los partidarios de la poesía italiana como una secta de revolucionarios –en materia de métrica– a los que califica de ‘petrarquistas’, alusión despreciativa que nace de su fácil rima con los heréticos «anabaptistas» coetáneos<sup>10</sup>. Les reprocha, lo que también afea incluso al propio Petrarca, la «oscura prolixidad» de sus poesías y la falta de sus versos «en elegancias» y se mofa de su novedoso metro al señalar además el hecho de hallarse ya en Juan de Mena endecasílabos. Lo que no percibe, y lo que no siempre percibieron incluso poetas «italianizantes», como notaron ya Menéndez Pelayo y Costa Pimpão<sup>11</sup> con respecto a los endecasílabos de Sá de Miranda, es que para poder hablar de un endecasílabo *more italico* no es suficiente constatar que el número de las sílabas sube a once, sino que también hay que averiguar si la estructura rítmica corresponde a las normas de la métrica italiana.

Volviendo ahora a las *Églogas* de Sá de Miranda, observamos que al lado de poesías ‘unitarias’ como la conocida «Fábula do Mondego», con *un* único tipo de estancia de canción petrarquista –siguiendo el modelo de la *Égloga I* de Garcilaso–, existen textos de una estructura métrica mucho más compleja. Así por ejemplo, la égloga *Alexo* (vol. I, págs. 98-136) comienza con una «Epístola (dedicatoria) a António Pereira, senhor de Basto» en octavas reales; sigue la égloga propiamente dicha en la que intervinen el ‘zagal’ Alexo, su padre Sancho, 4 pastores y una «Ninfa de la fuente» (vol. I, pág. 100). Habla primero Alexo, sirviéndose de coplas de arte menor (abbaacca) para presentar su estado confuso que él mismo no llega a explicarse:

Yo vengo como pasmado  
y no sé lo que me diga  
[...]  
Días ha que no me entiendo  
no percundo este mal mío:  
al Sol muriendo de frío,  
a la sombra en fuego ardiendo!

10. Para más detalles, véase mi artículo «Sirenenklänge oder Die Geliebte im Wasser. Zur Präsenz Petrarca's in Lope de Vegas *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*», en *Pasajes – Passages – Passagen. Homenaje Christian Wentzlaff-Eggebert*, Sevilla: Editorial de la Universidad, 2004, págs. 239-250.

11. Véanse las «Notas sobre a métrica do soneto» en A. J. de Costa Pimpão, «O soneto *O Sol é grande...*», págs. 289-304, y los trabajos mencionados por él en las notas de su artículo.

[...]

quizá puede ser locura

quizá puede ser amor. (vol. I, págs. 100-102)

Claro está que es el amor lo que le ha hecho infeliz y, además, perder la facultad de cantar como antes. Tras esto, interviene su padre, Sancho, quien canta su inquietud en estrofas de nueve octosílabos, una posible forma de canción trovadoresca, y da rienda suelta a su temor de que su hijo sea víctima de un encantamiento para el que él mismo enumera los posibles remedios correspondientes, uno de los muchos ejemplos de como a Sá de Mirando le gustaba presentar creencias y supersticiones populares a través de sus pastores:

Hame dicho un escolar

que sabe de encantar males,

que siete ríos cabdales

te conviene de pasar;

y nadar por la laguna

con la luna

nueva, y buscar siete fuentes

perenales, y en cada una

lavarte y cobrar las mentes. (vol. I, pág. 107)

Llega tras esto la Ninfa de la fuente, en seguida forzada por el hijo de Venus a amar a Alexo, «hermoso donzel / no zagal, no pastor, no» (vol. I, pág. 108), al cual halla durmiendo al lado del agua, episodio que guarda paralelismos notables para el lector de Ariosto con la forma en que Angélica se enamora del moribundo Medoro. Ella se sirve para cantar su pasión también, como antes, y después, Alexo, de coplas de arte menor. El zagal, al despertarse, bebe del agua encantada de la fuente y pierde la conciencia, lo que de nuevo remite claramente a Ariosto. A renglón seguido, otros dos pastores que se acercan hablan, también en formas métricas tradicionales, de los días de antaño, cuando «[...] aquí cantó Ribero» (vol. I, pág. 113). Éste no es otro que Bernardim Ribeiro, poeta entonces exaltado por todos, pero ahora, en el tiempo de la égloga, menospreciado por muchos; aunque ellos recuerdan con agrado aquel trovar de entonces:

el cantar que aquí cantamos

fué, sabes, d'estraña parte,

donde anduvimos entramos. (vol. I, pág. 115)



En el centro de esta égloga compuesta en metros ibéricos tradicionales el poeta recuerda como de uno de los momentos más cruciales de su vida su estancia junto con su amigo Ribeiro en Italia, y la poesía que aquél escribía con moldes italianos; por eso enfrenta a sus dos pastores, Juan y Antón, en una especie de certamen poético, de acuerdo con el modelo de Virgilio o de Sannazaro, en el que rivalizan con artificiosas estrofas de coplas castellanas cuyos versos, no obstante, son endecasílabos *à l'italienne*:

Amor burlando va, muerto me dexa,  
tiene de qué, por cierto [...] (vol. I, pág. 116)

Terminada aquella canción en celebración de la poesía de Bernardím Ribeiro, los dos pastores aluden casi incidentalmente a las intrigas de palacio que cambiaron la buena fortuna de aquel poeta. Al acercarse en este momento Turibio, también pastor, le piden su juicio acerca del canto que acaba de escuchar:

y porque eres verdadero,  
te pregunto,  
cómo parecióte a punto  
nuestro cantar estrangero? (vol. I, pág. 120)

En este contexto, «estrangero» significa, no cabe la menor duda, 'italianizante', e indicativamente, Turibio por de pronto no quiere pronunciarse:

Quanto a mí, no soy más de uno;  
quanto a todos,  
digo-te que d'estos modos  
se quiere juzgar cada uno. (vol. I, pág. 120)

Acto seguido, sin embargo, se explica, recurriendo a sus experiencias en otro ámbito, nueva muestra de la habilidad de Sá de Miranda para presentar complicadas cuestiones de la poética y hasta de 'sociología de la literatura' en un lenguaje poético muy sencillo pero respetuoso con el decoro, adecuado al oficio de los interlocutores:

Qu'es menester más palabras?  
Una vez me fuera en villa  
diéronme ende una escudilla,

de unos como pies de cabras;  
 yo no podía con ellos,  
 mas después  
 comí uno y dos y tres,  
 comí las manos tras ellos. (vol. I, pág. 121)

Las medidas nuevas cuentan, pues, con buenas posibilidades de tener éxito, aun a pesar de lo que añade otro pastor:

Contrariar las costumbres  
 es nadar contra la vena [...] (vol. I, pág. 121)

Turibio, de todos modos, se complace más con la poesía tradicional, y así ofrece a sus compañeros una cantiga que comienza:

De mi tormento vencido  
 lo que sé, lo que no sé  
 quanto mandardes diré. (vol. I, págs. 122/23)

Después de ésta y otras más, los pastores tienen ganas de escuchar también «cantares extranjeros», y es Juan Pastor quien les presenta unas octavas reales que dice haber oídas en otro país, detrás de las sierras, «allá que pastores vi / quan enseñados, / en cantar versos ritmados [...]» (vol. I, pág. 126). Empieza la 1ª octava con estas palabras:

Los manjares de amor son corazones:  
 beve de nuestros ojos las sus fuentes  
 saborosas; las músicas y sones  
 son los suspiros de los inocentes [...] (vol. I, pág. 127)

En oposición bien calculada, Sá de Miranda hace cantar por último al pastor Antón una cantiga de tipo marcadamente «aldeano», como dice él mismo: «cantar de acá / destos de la tierra llana»:

Quando tanto alabas, Clara,  
 Blas, que a luchar se desnuda,  
 la triste de la mi cara  
 qué fríos sudores suda! (vol. I, pág. 129)

¡Qué diferencia entre este «realismo» de estilo «cómico» (*stilus humilis*) y el estilo elevado de la octava real precedente (vol. I, pág. 127) dedicada a la representación alegórica de la fenomenología del amor: «Los manjares de amor son corazones [...]! Pero es exactamente en esa consciente y perseguida yuxtaposición y contraposición de dos formas de estilo y de concepción, de dos tradiciones –la de Italia y la del mundo ibérico– dentro de *una* especie del género literario de la Égloga renacentista donde radica la originalidad poética de Sá de Miranda en cuanto a su poesía pastoril; su intención, de nuevo altamente innovadora, es que esa oposición dialéctica sea tanto elemento de la obra en sí, cuanto y al mismo momento también objeto de reflexión y de debate. Es preciso, eso sí, darse cuenta de que el encanto, el atractivo de esta poesía reside en cierta medida en la posición algo distanciada del autor frente a sus personajes; se percibe, de hecho, cierto humor, cierta ironía, al exagerar, de vez en cuando, las peculiaridades ya sea del idioma italianizante o del lenguaje rústico. Nótese que es precisamente en esta mezcla y contraposición de dos tipos de expresión poética en las églogas donde tiene su origen una parte de las comedias de Lope de Vega, la denominada comedia «nacional».

No es posible realizar aquí un análisis minucioso que aborde la interpretación de otras églogas. Para completar los resultados sería sobre todo necesario revisar la contraposición de elementos de la mitología clásica con aquellos de las creencias populares. Sintomáticamente, en ese terreno se verifica también aquella contraposición que entiendo que Sá de Miranda quiso llevar a cabo en la concepción y representación de los tipos de poesía amorosa en sus églogas.

No quiero finalizar mi trabajo sin mencionar la única poesía de nuestro autor que nos lleva a Italia, y precisamente a Roma. Hemos visto al poeta en compañía de sus amigos leyendo las aventuras del *Orlando* de Ariosto y los *Asolani* de Bembo, obras de contemporáneos suyos a quienes quizá pudo conocer personalmente en su viaje italiano; pero el lugar de esa lectura era «un lugar del Miño», ciertamente menos lejos de «un lugar de la Mancha» que de los grandes y remotos centros urbanos de Italia. Con todo, nos queda sólo una única poesía «romana» de Sá de Miranda, cuyo título completo reza así: «Cantiga feita nos grandes campos de Roma» (vol. I, pág. 22). Es una hermosa y muy melancólica poesía de amor y de 'saudade', semejante a tantas otras poesías amorosas de tipo cancioneril. Es curioso, pero nada incomprensible, que el poeta ante el paisaje italiano no se ponga a imitar los nuevos entornos de la poesía de amor propuestos por Petrarca, sino que se vuelva hacia atrás, hacia motivos y formas de expresión de la tradición portuguesa. Acerca de ello existen unas páginas excelentes y no

superadas hasta el día de hoy, de Karl Vossler en su libro dedicado a la «Poesía de la Soledad en España»<sup>12</sup>, de modo que aquí sobran más razonamientos; que sea el propio poeta quien concluya con su melancólica nostalgia tradicional portuguesa:

Por estes campos sem fim,  
 onde a vista assi se estende,  
 que verei, triste de mim,  
 pois ver-vos se me defende?

Todos estes campos cheos  
 são de saudade e pesar,  
 que vem pera me matar  
 debaixo de céus alheos.  
 Em terra estranha e em ar,  
 mal sem meo e mal sem fim,  
 dor que ninguém não entende,  
 até quam longe se estende  
 o vosso poder em mim!\*

12. Karl Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München: C. H. Beck, 1950 (2ª ed.), págs. 51-64.

\* Agradezco profundamente a Miguel García-Bermejo la revisión estilística del presente trabajo.