
NOTAS PARA UNA REVISIÓN DEL CONCEPTO *CANCIONERO PETRARQUISTA*

FRANCISCO JAVIER BURGUILLO LÓPEZ
(Universidad de Salamanca & SEMYR)

EL MARBETE *cancionero petrarquista* se asocia habitualmente a la poesía española del siglo XVI y protagoniza el estudio y la edición de alguno de sus autores más relevantes¹. En este trabajo propongo una revisión de la pertinencia crítica y de la definición misma de dicho concepto². Como es de suponer, esta discusión en torno al estatuto de *cancionero petrarquista* se oculta tras una espesa maraña cultural donde comparece la historiografía literaria de varias lenguas en un periodo histórico muy amplio. No voy a realizar, por tanto, un descenso a las profundidades bibliográficas de todos los asuntos tratados, sino, más bien, sobrevolar el

1. Vid., entre otros, Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, 1984 (I parte)-1987 (II parte); Álvaro Alonso, *La poesía italianista*, Madrid: Laberinto, 2002; Gregorio Cabello Porras, *Barroco y Cancionero. El desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*, Málaga: Universidad, 2004, y Santiago Fernández Mosquera, «El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del siglo de oro», *Bulletin Hispanique*, 97 (1995), págs. 465-492. Ediciones: Hurtado de Mendoza (*Poesía*, editado por Luis F. Díaz Larios & Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990, págs. 39-40) y Fernando de Herrera (*Poesías*, editado por Victoriano Roncero López, Madrid: Castalia, 1992, págs. 33-47), entre otros. Vid. también el apartado *Garcilaso de la Vega* de este trabajo.

2. Este estudio sintetiza algunas conclusiones de mi Trabajo de Grado *Aproximación al concepto cancionero petrarquista y a su relación con la poesía española del primer Siglo de Oro*, dirigido por Miguel M. García-Bermejo Giner y defendido en 2006 en la Universidad de Salamanca.

extenso panorama de la poesía del momento para revisar de un modo crítico este cómodo cajón de sastre.

LA DEFINICIÓN DE UN *CANCIONERO PETRARQUISTA*

Para los teóricos del concepto *cancionero petrarquista* liderados por Antonio Prieto, «el término cancionero cubre tres significaciones muy distintas en el correr de nuestra poesía»: a) *cancionero* como antología colectiva; b) *cancionero* como «conjunto poético vario y multiforme perteneciente a un solo autor», definición algo imprecisa, como veremos, del tipo *cancionero de autor* y c): «Finalmente, hay en tercer lugar un sentido muy distinto para el término y que concierne al entendimiento de cancionero como historia personal, medularmente amorosa [...]. Esta tercera acepción cobra su vigencia a partir del *Canzoniere* de Petrarca»³. Para este último caso se utiliza generalmente el adjetivo *petrarquista*.

En el desarrollo teórico de esta definición, el modelo se presenta como la cristalización de un diseño textual formado a partir de la proyección directa y exhaustiva de las características de los *Fragmenta*. De este modo, un *cancionero petrarquista* se ha de distinguir por mostrar un sentido narrativo generado a partir de una organización concreta de los textos. Así, la obra podrá leerse como una historia de amor que presenta a su vez un sentido moral de conjunto. Siguiendo el modelo de *madonna Laura*, los textos han de cantar el amor por una sola mujer y desde un punto de vista métrico se ha de encontrar en la colección una mezcla concreta de estrofas, sobre todo sonetos y canciones.

Esa «organización concreta de los textos» indicada se postula también como un reflejo de la trabajada arquitectura que presenta el *Canzoniere*. Para ello, resulta relevante la división de la obra en dos partes: una primera que exalte el amor humano frente a una segunda parte –un segundo momento de escritura– que entona la palinodia que impone el sentido trascendente de los poemas *in morte* del poeta de Arezzo. Este dinamismo se verá favorecido por un marco estructural formado por los sonetos prologales y por una canción final que orientan el sentido de la lectura global. La historia, además, se ha de ver sostenida por una serie de poemas (primera visión de la amada, encuentros, sonetos aniversario, etc.) que marcan

3. Cf. A. Prieto, «El 'cancionero petrarquista' de Garcilaso», *Dicenda*, (1984), pág. 97.

progresivamente los distintos hitos de la narración⁴. La colección presentará entonces una cohesión originada por una red de asociaciones temáticas y textuales generada a lo largo de las composiciones⁵.

Una de las claves más relevantes que definen esta propuesta es su momento de aparición y desarrollo: se entiende que la estructura de un *cancionero petrarquista* proviene exclusivamente de la lectura y del impacto del *Canzoniere* en la cultura del siglo xvi, gracias a sus comentaristas y a sus ediciones impresas. Antonio Prieto expresa esta idea con claridad al referirse a la obra poética de Juan Boscán, punta de lanza del petrarquismo hispano:

en el sentido poético de Boscán late el intento de realizar un cancionero. Es decir, en el comienzo petrarquista de nuestra poesía renacentista que ofrece Boscán *ya vive* un sentido narrativo de historia emanado del propio *Canzoniere* y de los comentarios realizados sobre él por anotadores como Vellutello y especialmente Bembo⁶.

OBJECIONES A LA DEFINICIÓN DE UN *CANCIONERO PETRARQUISTA*

La principal objeción que plantea este modelo proviene del desacierto que supone diferenciar el diseño textual de los *cancioneros de autor* de la

4. *Vid.*, por ejemplo, *Canzoniere*, los poemas: 3, 30, 50, 62, 79, 101, 107, 118, 122, 145, 212, 221, 266, etc. El poema 278 es aniversario de la muerte de la dama. El poema 364 lamenta los 21 años que Amor le tuvo esperando entre llamas y los 10 años que lleva llorando su muerte. Utilizo la edición bilingüe de Jacobo Cortines: *Cancionero*, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, II vols., Madrid: Cátedra, Letras Universales, 1999. Sobre la fuente clásica de los poemas aniversario y la relevancia editorial de este tipo de composiciones véase: Francisco Rico, «Prólogos al 'Canzoniere' ('Rerum Vulgarium Fragmenta', I-III)», en *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona: Destino [*Imago Mundi*, 11], 2002, págs. 111-146.

5. Como vemos, aunque se pretenden exponer los elementos que convergen en la cristalización general del modelo, la descripción se confunde con una relación de las características los *Fragmenta*. Véase por ejemplo las referencias a los trabajos de E. H. Wilkins, (*The making of the «Canzoniere» and other Petrarch Studies*, Roma: Edizioni de Storia e Letteratura, 1951), Kenelm Foster (*Petrarca. Poeta y humanista*, Barcelona: Crítica, 1989) y Francisco Rico («*Rime sparse, Rerum vulgarij fragmenta*. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*», *Medioevo Romano*, 3, 1 (1976), págs. 101-138), etc., que se pueden leer referidas a los *cancioneros petrarquistas* en trabajos como el de Santiago Fernández Mosquera, «El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del siglo de oro», *Bulletin Hispanique*, 97 (1995), págs. 465-492.

6. *Cf.* Garcilaso de la Vega, *Cancionero*, editado por A. Prieto, Barcelona: Ediciones B, 1998, págs. 31-32. La cursiva es mía.

tradición medieval y la nueva fórmula de los *cancioneros petrarquistas* del Renacimiento, entendidas aquí como dos realidades textuales distintas. Los estudios sobre la tipología de los medios de agrupación y transmisión de las colecciones de poesía desde la Edad Media hasta la época áurea se han desarrollado considerablemente en los últimos años. Gracias a la labor de investigadores como Vicenç Beltrán se ha superado ampliamente aquella definición de *cancionero de autor* que se apuntaba más arriba como un «conjunto poético vario y multiforme perteneciente a un solo autor».

El mencionado crítico entiende, como Gustav Gröber, que cada poeta tendría un cartapacio donde iría copiando las obras a medida que adoptaban su forma más definida y que se agruparían de un modo aproximadamente cronológico en cuanto a su tiempo de creación⁷. En el marco de la lírica peninsular, Beltrán ha analizado los cancioneros de Joan Berenguer de Masdovelles, Álvarez Gato (MH2), Gómez Manrique (MP3 y MN24), el Marqués de Santillana (PM1, RC1, MN6, PN12 y SA8) y el *Cancionero* de Encina (96JE)⁸. Parece recomendable, pues, recordar los pormenores de la vida textual de alguno de estos autores para comprender la influencia de sus estudios en el tema que nos ocupa⁹. El crítico advierte cómo el cancionero de Joan Berenguer y al menos dos de Gómez Manrique (MP3 y MN24)

7. Recojo las ideas de Gröber de Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 1975, I, págs. 15-16.

8. Destaca, por orden cronológico: Vicenç Beltrán, «Tipología y génesis de los cancioneros. El caso de Jorge Manrique», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV: actas del coloquio internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de Valencia, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, editado por José Luis Canet, Rafael Beltrán & Josep Lluís Sirera, Valencia: Universitat, 1992, págs. 167-182; «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *RFE*, 78 (1998), págs. 49-101; «Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, editado por Javier Guijarro, Salamanca: Universidad, 1999, págs. 27-53; «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», en *Estudios sobre poesía de cancionero*, La Coruña: Touxos, 1999, págs. 9-54. Para la localización de los cancioneros señalados véase Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520*, VII vols., Salamanca: Universidad, 1990-1991. El cancionero de Joan Berenguer de Masdovelles, manuscrito 11 de la Biblioteca de Cataluña, no aparece en dicho *Catálogo* porque está escrito en catalán. Algunas de sus composiciones se pueden leer en el Repertorio informatizado de la antigua literatura catalana de la Università di Napoli Federico II, [en línea:] <http://www.riac.unina.it/indice.htm>, en el núm. 103 del catálogo de autores [página consultada el 20 de junio de 2007].

9. En la exposición que aquí comienza se encuentra más directamente el andamiaje descriptivo que ofrece V. Beltrán, «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor».

tienden a una disposición cronológica. Quizá se partió, en ambos casos, de un cancionero personal reunido por orden de composición.

Además de la simple yuxtaposición cronológica de textos que forma un *cancionero de autor* como los anteriores, Beltrán estudia también cómo, a la hora de preparar versiones más elaboradas de su cancionero, el poeta se podría plantear, en ocasiones, manipular la propia colección con objeto de otorgar a su obra una finalidad específica, más allá del mero acopio cronológico. Tal es el caso del cancionero de Juan Álvarez Gato (MH2), en el que, a pesar de su aparente ordenación cronológica, se aprecia un gran corte entre unos textos licenciosos, previos a su conversión, y una poesía sobre la vida virtuosa a la que se dedicó desde ese momento. Esta segunda parte comienza con una rúbrica y un poema en donde expresa literalmente su compunción por los errores pasados y el propósito de llevar una nueva vida más acorde con su fe cristiana. El cancionero termina con otra copla cuyo rótulo subraya la división de la obra en dos partes y el sentido religioso de la segunda¹⁰. Como vemos, Álvarez Gato parece tener conciencia de libro autónomo de coplas con una intención global. Por desgracia, la condición mítica del manuscrito nos impide saber si existía un poema de apertura que hiciera referencia a la posterior conversión y a la división de la obra en dos partes.

A pesar de lo tardío de estos testimonios peninsulares, el procedimiento del *cancionero personal* se remonta a la época trovadoresca. Muy relevante, en este sentido, me parece el caso de Guiraut Riquier: sobre un eje cronológico destaca el año 1283; en esta fecha el poeta alude a la muerte de la única mujer a la que había cantado en sus obras. A partir de este momento, el amor expresado en los versos anteriores se torna en amor religioso y, bajo el mismo *senbal*, se dirige ahora a la Virgen María. Por encima de su ordenación cronológica, encontramos en Riquier una compleja organización por partes, poemas en situación clave, rúbricas, números simbólicos, etc., que viene a destacar su proceso de conversión¹¹.

Las descripciones de V. Beltrán dan cuenta del sentido cronológico básico de estas compilaciones personales así como de las reestructuraciones posteriores en busca de una nueva interpretación global. Parece posible afirmar, entonces, que la dialéctica entre el *cartapacio de autor* ordenado por una yuxtaposición cronológica de textos que genera un sentido narra-

10. Cf. *Cancionero* de Álvarez Gato (MH2), fol. 138v, *apud* V. Beltrán, «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», pág. 63.

11. Vid. M.-A. Bossy, «Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems», *Speculum*, 66 (1991), págs. 277-291.

tivo y el *cancionero de autor* estructurado de acuerdo con una intencionalidad supratextual debió originarse en un lejano día de finales del siglo XIII y forma parte de la tradición desde sus inicios¹². Resultan tan significativas estas concordancias en obras anteriores al arentino y anteriores a la difusión del petrarquismo vulgar en el siglo XVI que parece más fácil aceptar las características de los *cancioneros petrarquistas* como propias de los *cancioneros de autor*; y entender la influencia del *Canzoniere* dentro de esta tradición como un referente de especial importancia que enriquece y enfatiza algunos aspectos de esta dinámica de composición, ya de por sí compleja y variada.

En este mismo sentido, las relaciones intertextuales descritas en el *Canzoniere* y propuestas para los *cancioneros petrarquistas* como un factor de cohesión macroestructural se pueden rastrear desde las canciones trovadorescas hasta los distintos cancioneros cuatrocentistas citados. La propia canción de amor medieval está elaborada sobre un vocabulario reducido y un inventario cerrado de motivos que viene a ser la base para que se produzcan estas relaciones¹³.

Donde Antonio Prieto afirma que la recepción del *Canzoniere* en el siglo XVI está abierta a múltiples lecturas que explican las distintas interpretaciones y variaciones del modelo, ya sea centrándose en un determinado rasgo o eludiendo otros, hemos de entender más bien que la influencia del poeta de Arezzo se inserta en la tradición medieval de los *cancioneros de autor* como una nota dominante en la melodía antigua de los macro-textos líricos¹⁴, pero que dentro de una morfología editorial y argumental común, cada texto muestra unas determinadas particularidades fruto de la selección y elaboración personal de esos recursos¹⁵. De hecho, algunos de

12. En la lírica italiana se distingue también esta tradición que discurre antes, durante y después de Petrarca: es el caso, entre otros, del *Canzoniere sivigliano* de Nicolò de' Rossi o *La bella mano* de Giusto de' Conti. Vid. Guglielmo Gorni, «Le forme primarie del testo poético. Il canzoniere», en *Letteratura Italiana, Le forme del testo. I Teoria e Poesia*, dirigido por Alberto Asor Rosa, Torino: Einaudi, 1984, págs. 504-518.

13. Cf. Beltrán, «Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor», págs. 44-46.

14. Cf. A. Prieto, «El 'cancionero petrarquista' de Garcilaso», pág. 100.

15. La crítica italiana, sobre todo la que desarrolla los presupuestos críticos de Cesare Segre, ha definido *canzoniere* como una obra estructurada y coherente que recoge el discurso lírico de un autor y se diferencia de cualquier compilación que suponga una recolección anárquica de textos (C. Segre, «Sistema e strutture nelle *Soledades* de A. Machado», en *I segni e la critica*, Torino: Einaudi, 1969, págs. 9-129; Marco Santagata, «Connessioni intertestuali nel *Canzoniere* de Petrarca», *Strumenti Critici*, 26 (1975), págs. 80-112). Un *canzoniere*, por tanto, es entendido aquí como un macrotexto de composiciones líricas. Al estudiar la posible existencia de un modelo único de *canzoniere* a lo largo de la historia de la literatura italiana

los elementos estructurales más originales de la obra de Petrarca, como el uso de los sonetos aniversario, no resulta tan habitual en nuestros escritores.

La realidad histórica justifica mejor la influencia de Petrarca como «modelo óptimo» que como «modelo único» y dificulta la viabilidad de un modelo de macrotexto exclusivamente petrarquista. La propia llegada del petrarquismo a Castilla desde la península italiana no parece primar una imitación integral de los *Fragmenta*: el bembismo desvía el *Canzoniere* de su sentido medieval para hacer de él un artefacto galante al servicio del Renacimiento, y ya en España, la lírica italiana entrará en relación con la propia poesía tradicional castellana. Como se viene exponiendo, la imitación compuesta practicada como norma habitual en el Renacimiento, hará de Petrarca un elemento básico del arsenal literario, pero desarticula su aureola de modelo único para compartir magisterio con el resto de la tradición occidental de los *cancioneros autor*, con los clásicos grecolatinos, con las técnicas retóricas de los humanistas y con los propios desarrollos de inspiración petrarquista. En esa misma línea, es posible que las polianteas y las antologías de la época, en su afán por facilitar la *imitatio* y el conocimiento de los grandes autores, cooperen más bien en la despersonalización de los mismos generando una red de tópicos insinceros. Se va originando así un canon petrarquista caleidoscópico en constante evolución que dificulta la asunción de las *Rime* como modelo único.

JUAN BOSCÁN (1490-1542)

Resulta necesario confrontar ahora estas objeciones con algunos de los textos más significativos que hayan sido identificados como *cancioneros petrarquistas*¹⁶. Veámos cómo en el Libro II de las *Obras* (1543) de Boscán

Gorni afirma: «La storia della forma *canzoniere* si reduce ad essere quella dei singoli canzonieri, libri di poesia (solitamente in piú metro, con netta prevalenza del sonetto) in cui sia evidenzibile, a una o piú livelli del testo, qualche intento de organizzazione interna della materia (che é la definizione piú prudente che si possa formulare). Una definizione piú rigida di questa rischierbbe, in effetti, de esser scarsamente operativa, o eccessivamente schematica, a detrimento di una realtà assai piú varia. E di fare non dico di una specie un genere, ma addirittura, dell' individuo, specie», en «Le forme primarie del testo poético», pág. 508.

16. Entre los autores estudiados bajo el prisma del *cancionero petrarquista* destacan también: A. Prieto, «La poesía de Herrera: idea de un cancionero petrarquista», en *La poesía española del Siglo XVI*, II, págs. 570-584; Santiago Fernández Mosquera, «De nuevo sobre la consideración de 'Algunas obras' de Herrera como cancionero petrarquista», *Ínsula*, 610 (1997), págs. 14-17; A. Prieto, «*El Desengaño de amor en rimas*, de Soto de Rojas, como

Antonio Prieto advertía «un sentido narrativo de historia emanado del propio *Canzoniere*», en un intento por realizar un *cancionero* en el primer compás de nuestra poesía petrarquista¹⁷. A la zaga de estas opiniones, parece necesario reabrir el debate sobre el estatuto genérico de esta obra. El conocido control del barcelonés sobre el proceso de impresión de sus obras permite un acercamiento sincero a su intención editorial; el Libro II recoge noventa y dos sonetos y diez canciones en un afán por adaptar los metros italianos a la lengua castellana¹⁸. Entiendo que la obra puede dividirse en tres secciones. La primera está formada por los cuatro primeros sonetos y forma un conjunto prologal. En ellos, el poeta escribe desde un presente feliz después de haber superado los tormentos del pasado. En este pórtico, indica la clave de interpretación del conjunto de la obra: mostrar la historia (núm. 30 v. 9) de sus desventuras amorosas con el fin de expresar la diferencia entre el mal amor del pasado –el amor deleitable– y el buen amor que disfruta en el presente –el amor conyugal–.

La segunda sección discurre desde el poema 33 al 113 y forma el cuerpo central de la obra. En estos poemas el protagonista entra en una pena de amores propia de la tradición provenzal del amante cortés. En ellos destaca el análisis psicológico que propicia el soneto, junto con una huella evidente de su anterior dedicación a la tradición castellana: me refiero principalmente a la abundancia de pleonasmos y al uso recurrente de la paronomasia y el políptoton. En líneas generales, los textos de esta sección carecen de una gran personalidad. Los que sí destacan resultan tener un considerable parecido con poemas de Ausiàs March o Petrarca. La tercera sección

cancionero petrarquista», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, págs. 403-412; G. Garrote, «La poesía amorosa de Vicente Espinel como cancionero petrarquista», en *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, editado por José Lara Garrido & G. Garrote, Málaga: Diputación, 1993; J. Lara Garrido, «Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo en las 'Diversas rimas' de Vicente Espinel», en *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga: Universidad, Anejos de la Revista *Analecta Malacitana*, 1979, págs. 17-30; S. Fernández Mosquera, «Canta sola a Lisi como cancionero petrarquista», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, editado por Manuel García, J. Blasco & M. Vitse, Salamanca: Universidad, 1993, págs. 357-363, y Gregorio Cabello, «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (La serie de Amarilis en Medrano y en la serie de Lisi en Quevedo)», en *Ensayo sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería: Universidad, 1995, págs. 13-108.

17. Cf. *Cancionero*, editado por A. Prieto, págs. 31-32.

18. Comienza por la famosa carta «A la Duquesa de Soma» y discurre posteriormente desde el poema 29 al 130 según el cómputo general de todo el volumen. Utilizo: J. Boscán, *Obra completa*, edición de Carlos Clavería, Madrid: Cátedra, 1999, que sigue la edición de 1543.

comienza con el soneto 114 y llega hasta la canción que cierra la obra. Las relaciones intertextuales son muy fuertes en este apartado porque el número de poemas es pequeño y porque en ellos se transmite siempre el mismo mensaje: el poeta eleva ahora un canto de alegría por haber encontrado «el casto Amor» (núm. 127, v. 4). En la canción final el poeta se dirige a Dios varias veces con agradecimiento y resume el contenido de toda su historia: su valor macrotectual, por tanto, es enorme.

Parece claro que nos hallamos ante un ejemplo de *cancionero de autor*. Como en los cancioneros del siglo xv citados, Boscán debió partir para su confección de un corpus ordenado según el momento de composición que bien puede ser el origen de la segunda sección de la obra. Con los años, el autor decidió ofrecer una lectura moralizante de su obra. Para ello, en un segundo momento de escritura, compuso la tercera sección y antepuso a su cartapacio un prólogo –primera sección– que condujera al lector hacia la correcta interpretación del conjunto¹⁹.

Si confrontamos este Libro II con los elementos expuestos para caracterizar un *cancionero petrarquista*, fácilmente advertimos una variedad de metros conforme a la tradición petrarquista, una cohesión originada por abundantes relaciones intertextuales, la división del libro en secciones que reflejan su cambio interior y el estuche editorial con que prologa y culmina la obra²⁰. Sin embargo, llama más la atención el modo en que diverge del modelo de Petrarca. Ante la falta de referencias temporales que indiquen el paso del tiempo, la idea de historia resulta más tenue que en el arentino. El sentido de paso del tiempo proviene del recuerdo del pórtico inicial, de los poemas que hacen referencia a un pasado genérico (p. ej. núms. 48, 131 y 132) y de los versos en los que afirma literalmente que está narrando su propia «istoria» amorosa²¹. No utiliza, sin embargo, con este fin, los elementos más propiamente petrarquistas para indicar el sentido historial

19. Esta hipótesis de composición resulta verosímil si se tiene en cuenta el estudio de Antonio Armisen sobre el Libro II y el modo en que compara la primera edición impresa con el único manuscrito anterior conocido, que coincide en gran medida con la llamada «segunda sección»; *vid. Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza: Universidad, 1982, pág. 380.

20. Bienvenido Morros ha estudiado este Libro II resaltando la inspiración literaria y estructural que recibe de Ausiàs March: la relevancia de los sonetos prólogo y de la canción final parecen proceder más directamente de la influencia del valenciano. *Vid. «El canzoniere de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543)», RFE, 85 (2005), págs. 245-270.*

21. La palabra «istoria» aparece asociada a la narración de su caso amoroso en cinco ocasiones: primera sección (segundo soneto, v. 9), segunda sección (canción 47, vv. 50 y 351), tercera sección (núm. 120, v. 14 y núm. 123, v. 5). En las demás ocasiones se refiere a la Historia: núm. 78 (v. 13), núm. 66 (v. 36) y núm. 129 (v. 13).

del macrotexto, como los poemas aniversario, la narración de sucesivos encuentros con la amada²², etc.

Por otro lado, la obra, con su marcada propuesta ejemplarizante, necesita una solución para ser ofrecida como tal. En este sentido se parece más al cancionero de Álvarez Gato (MH2): ambos coinciden en su fuerte sentido moral de inspiración cristina que aparece señalado en el texto de manera literal y que no es tan directo en el *Canzoniere*.

Destaca aquí también la ausencia de una figura femenina reconocible que capitalice la atención del poeta y que merezca el protagonismo de los versos: en muy pocas ocasiones el autor se dirige a su «señora»; el nombre de la amada nunca se menciona y no encontramos tampoco ninguna descripción suya. Se pierde así el valor simbólico de la amada que llena de sentido otros cartapacios.

GARCILASO DE LA VEGA (ca. 1501-1536)

El poeta que ha visto agrupada su obra con más frecuencia bajo el marbete de *cancionero petrarquista* ha sido Garcilaso²³. Prieto entiende que «la poesía de Garcilaso puede organizarse como un cancionero petrarquista y que como tal estructura cobra, como todo cancionero, pleno sentido interno, secuencial». Según esta propuesta, el toledano debía entender el *Canzoniere* como una historia de amor que quiso imitar con su obra; una muerte prematura le impidió ofrecer la estructura deseada. Por este motivo, según Prieto, no pudo escribir un prólogo inicial, ni una canción de cierre como la de los *Fragmenta*. Ante esta falta de evidencias textuales, Prieto insiste en buscar un poema que pueda desempeñar un papel semejante a los primeros sonetos del *Canzoniere* y lo encuentra: dicho poema debería situarse «en aquel punto narrativo en el que el poeta, realizada ya una experiencia expresada, se detiene a mirar (contemplar) lo que fue su curso

22. Los núms. 78 y 79 aluden al nacimiento de la amada. Al no encontrarse al inicio de la colección pierden el sentido temporal propio del *Canzoniere*.

23. Vid. A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, I, págs. 80-92; «El 'cancionero petrarquista' de Garcilaso», *Dicenda*, (1984), págs. 97-115, y «La poesía de Garcilaso como cancionero», en *Philologica Hispaniensia. In honorem Manuel Alvar*, Madrid: Gredos, 1986, págs. 375-385. Ediciones más relevantes de A. Prieto de la obra del toledano: *Cancionero (poesías castellanas completas)*, Barcelona: Bruguera, 1982 (2ª ed. en 1984); *Poesía castellana completa*, Barcelona: Planeta, 1984; *Cancionero*, Barcelona: Ediciones B, 1988; *Poesía castellana completa*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

amoroso». Este poema podría ser el soneto «Escrito está en mi alma vuestro gesto», porque «cumple admirablemente con las exigencias del soneto prohemia». A esta composición debería seguirle el soneto «Amor, amor, un hábito vestí» y a partir de entonces el *cancionero petrarquista* progresaría «con una clara insistencia e intensificación, *in vita e in morte* de Isabel, que culmina con la égloga III y de donde conviene excluir la referencia a cualquier otra dama»²⁴. Este diseño recoloca los poemas de acuerdo con la supuesta intención del toledano de emular la estructura macrotextual del poeta de Laura. Las múltiples ediciones que se han difundido con semejante ordenación muestran cómo, para realizar este propósito, el editor se ve obligado a forzar la misma realidad textual de 1543 al escoger los textos de manera excesivamente caprichosa: deja fuera del cancionero la Égloga II porque desarrolla un argumento amoroso alejado de la supuesta relación de Garcilaso con Isabel Freyre y añade dos coplas castellanas que ayudan a sostener la línea narrativa del conjunto pero agravan la arbitrariedad de la selección al tratarse de unas estrofas alejadas de la tradición petrarquista²⁵.

Sabemos que la disposición narrativa-cronológica no es un elemento exclusivo de Petrarca ni del petrarquismo renacentista y que dicha ordenación además no es exigible en todas las compilaciones antiguas. En cualquier caso, la realidad textual no presenta indicios de ningún sistema de estructuración buscado por el autor. Garcilaso además es un índice de la diversidad del petrarquismo castellano: imita a Petrarca en muchos aspectos, pero en su labor creativa recoge también el influjo de poetas clásicos y de conspicuos petrarquistas, ya sea recibiendo un motivo, el eco de algún verso o incluso emulando los géneros poéticos de clásicos e italianos, algunos de ellos alejados del legado lírico del arentino como la égloga y la sátira. Se ha señalado también cómo el ensayo de algunas técnicas de composición propias de los humanistas napolitanos, como la *ekphrasis* y el epitafio, pueden estar en el origen de algunos poemas del toledano²⁶. De nuevo la realidad textual imposibilita la asunción de un modelo de macrotexto y la existencia de un sentido de conjunto en la obra de Garcilaso.

24. Cf. A. Prieto, «El 'cancionero petrarquista' de Garcilaso», págs. 105-107.

25. Cf. *Poesías completas*, pág. 60. Junta aquí dos poemas octosilábicos que no deberían estar en un *cancionero petrarquista*. Los incorpora porque el primero aparecen en el manuscrito *Mg* antecedido por el rótulo «Habiéndose casado su dama», con el que refuerza el sentido biográfico de la colección.

26. Véase Miguel M. García-Bermejo, «El trasfondo literario y artístico del soneto XIII de Garcilaso», en *Nápoles-Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanca: SEMYR, 2005, págs. 335-347.

Puede que el afán por realizar una interpretación biográfica hayan facilitado el entendimiento de estos poemas como la historia de los amores del poeta por Isabel Freyre, donde ambos, historia y amada, provienen de una proyección de la crítica más que de una realidad poética entendida como ficción literaria y articulada sobre la Retórica y el concepto de imitación compuesta²⁷.

HURTADO DE MENDOZA (1503-1575)

Dentro del variado corpus de las poesías completas de don Diego Hurtado de Mendoza, la crítica ha singularizado un grupo de composiciones que aparecen dedicadas a Doña Marina de Aragón, la Marfira de sus versos, y más recientemente se ha entendido que estos poemas forman un *cancionero petrarquista*. Entre estos últimos destaca José Ignacio Díez Fernández, que reúne y ordena los poemas dirigidos a la dama con objeto de presentar un *cancionero petrarquista* que titula *Cancionero a Marfira*²⁸. Este cancionero no ha llegado hasta nosotros como lo dispone el citado crítico ni en la edición impresa antigua (1610) ni en ninguno de los manuscritos conservados. Sí existe un autógrafo, el 311 de la Biblioteca Nacional de París, que comienza con un soneto que podría servir de prólogo a una recopilación de textos que cantara sus amores por Marfira; sin embargo, los textos que forman el resto del manuscrito eliminan cualquier posibilidad de entender este cartapacio como un cancionero amoroso: faltan muchos poemas amorosos y se incluyen algunas composiciones muy alejadas de

27. Véase Francisco Javier Ávila, *El texto de Garcilaso: contexto literario, métrica y poesía*, New York: City University of New York, 1992, 4 vols., vol. II, págs. 440-463. Para Ávila, Garcilaso se puso a la altura de sus coetáneos italianos al adoptar la conjunción de petrarquismo y clasicismo. Esta ampliación del espectro de imitación queda limitada si se refuerza la valoración de su obra desde un punto de vista biográfico, que aplica una visión romántica a los textos del toledano. Con respecto a las dudas sobre la existencia de una identidad femenina única véase M^a. del Carmen Vaquero, *Garcilaso. Poeta del amor, caballero del la guerra*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002, págs. 322-324. Para esta investigadora la lectura de Garcilaso esconde distintos referentes femeninos y la asociación de Elisa con Isabel Freyre podría ser incorrecta.

28. Para su identificación como *cancionero petrarquista* véase A. Prieto, *La poesía española*, I, págs. 97-98; Á. Alonso, *La poesía italianista*, págs. 123-125, y J. I. Díez Fernández, «El 'Cancionero de Marfira' de don Diego Hurtado de Mendoza», *RFE*, 69 (1989), págs. 119-129.

tales presupuestos²⁹. Lo cierto es que el manuscrito no llegó a cumplir la función para la que parece haber sido concebido en su primer poema. Es posible que los errores originados en el traslado de los poemas impidieran usar el cartapacio como un regalo y acabó siendo un manuscrito de trabajo.

A pesar de estas dificultades, Díez Fernández cree que sí existió ese *cancionero* —«pero muy localizado en la vida del poeta, entre 1537 y 1549 aproximadamente. Después otros intereses y el río de la vida en constante movimiento, le arrastró en su poderosa corriente»— y proyectando de manera ideal este momento de la vida de Mendoza fabrica un *Cancionero a Marfira* reuniendo los poemas amorosos de entre la obra del poeta. Después, ordena los textos conforme a los presupuestos de un *cancionero petrarquista*, que recoge directamente de la preceptiva de Antonio Prieto. El propio crítico se da cuenta de que este *cancionero petrarquista* que ha diseñado «está diluido y perdido entre todas las composiciones de Mendoza» y que además sus composiciones «presentan confusiones con varias de otros poetas españoles»³⁰. El criterio que ha seguido para elaborar el *cancionero* ha sido en primer lugar excluir de entre sus poesías completas las composiciones burlescas, las históricas, las mitológicas, los poemas en metro castellano y las composiciones dirigidas a otras mujeres para disponer después esos textos no tanto como una secuencia cronológica sino conforme a una lógica amorosa, generando así una lectura macrotextual.

Parece claro que este artefacto, elaborado con la intención de generar un *cancionero petrarquista*, procede de un exceso de crítica literaria que se sitúa al margen de la realidad material de los textos, no tiene en cuenta la tradición medieval de los *cancioneros de autor* y se basa en un exceso de briografismo.

JUAN DE LA CUEVA (1543-1612) Y LOPE DE VEGA (1562-1635)

Dicha realidad material nos habla incluso de la dificultad para encontrar *cancioneros de autor* con el correr de la centuria debido a la atomización de la transmisión manuscrita, a la gramaticalización de determinados recursos poéticos y a la influencia de la imprenta como algunos de los

29. Cf. *Poesías completas*, edición de J. I. Díez Fernández, Barcelona: Planeta, 1989, pág. 213.

30. Cf. en este párrafo: J. I. Díez Fernández, «El 'cancionero de Marfira'», págs. 121 y 125.

elementos más relevantes de una nueva geografía lírica que dificulta más aún aceptar un modelo determinado de macrotexto amoroso.

Los dos últimos autores elegidos, protagonistas de un momento poético posterior, ejemplifican bien esta afirmación. En los poemas que editó Juan de la Cueva en 1582 se puede advertir un posible efecto de esa topicalización de motivos poéticos³¹. En estos textos el poeta nos presenta su historia de amor juvenil por Felipa de la Paz en los que destaca un fuerte sentido de caso amoroso, la importancia editorial del prólogo y de la canción final, los abundantes motivos petrarquistas y, principalmente, el canto a la dama y el uso frecuente de su nombre como motivo poético, tan al estilo de Petrarca –recuérdese *Canzoniere* núm. 5, entre otros. A pesar de estos elementos, que podrían tentar a alguien a definir la colección como un *cancionero petrarquista*, encontramos otras evidencias que muestran un sistema de composición insincero basado en estrategias retóricas de imitación de motivos rentables³². Tal es el caso de los poemas en que se narra el primer encuentro con la amada: el texto se ha de esperar en los primeros compases de un cartapacio amoroso, pero aquí se describe en infinidad de ocasiones y en momentos muy avanzados de la colección. El caso más singular de esta gramaticalización aparece en el uso de los poemas aniversario. En lugar de ser utilizados para reforzar el sentido cronológico de la narración, la alusión a una fecha parece más bien un recurso retórico vacío que imposibilita cualquier entendimiento macrotextual de la obra: en el poema veintitrés cuenta «un lustro y tres estíos desde el día | que Amor sigue la triste suerte mía» (vv. 2-3), en el poema cuarenta y tres aceptamos todavía «que ya corre un lustro y otro sigue» (v. 10), pero resulta inadmisibles que en el poema ciento diez, casi al final de la obra, afirme que «Un lustro es ya cumplido desde el día, | que encendido en mi alma amor su fuego» (vv. 1-2).

La imprenta impone también su propia ley a los textos que edita. En las *Rimas* de Tomé de Burguillos se ha reconocido siempre un inicio que parece determinar su lectura en la línea de los *cancioneros de autor* dedicados a celebrar el amor por una dama. Sin embargo, la obra pasa rápidamente a compilar poemas de variada procedencia, sentido y finalidad, convirtiéndose en el almacén general de las composiciones de un periodo.

31. Juan de la Cueva, *Obras*, Sevilla: Andrea Pescioni, 1582. Utilizo aquí la primera parte del ejemplar de la Univ. de Salamanca (BG/11436): «Sonetos, Canciones & Elegías» (fols. 13r-94r).

32. Tal suposición no debe extrañar en un autor que llegó a traducir y ampliar la *Officina* de Ravisio Textor. Cf. Bartolomé J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. II, núm. 1967, Madrid, 1866.

En este sentido nos podemos preguntar si la finalidad editorial o comercial que supone la imprenta afectó en ocasiones a la desarticulación de la dinámica de composición de los *cancioneros de autor* en favor de la obra miscelánea en su paso del manuscrito al impreso. En cualquier caso debemos atenernos a la realidad textual: en este libro la influencia macrotextual de los *cancioneros de autor* medievales no pasa de ser una pincelada en un lienzo multicolor. Espigar las composiciones dedicadas a Juana dentro de las *Rimas* de Burguillos se ha de entender como un simple ejercicio de lectura pero no como una propuesta crítica que pretenda rescatar la intención editorial del Fénix³³.

CONCLUSIÓN

La definición de un *cancionero petrarquista* ha resultado ser, con los años, un modelo superado a la hora de analizar la producción lírica de nuestros poetas renacentistas. Las últimas investigaciones sobre la tipología de los *cancioneros de autor* han puesto de manifiesto una dinámica de composición medieval en la que hemos situar a Francesco Petrarca como un referente de especial importancia, pero en modo alguno exclusivo, en la configuración de *cancioneros de autor* amorosos. Por otro lado, la propia evolución del petrarquismo en España dificulta la misma recepción del *Canzoniere* como tal macrotexto y como modelo único en el siglo xvi.

La exigencia de un guión preciso que sea entendido e imitado por los poetas del quinientos deriva de un exceso de petrarquismo crítico que pretende otorgar a los *Fragmenta* una preeminencia absoluta como modelo lírico y no da cuenta de una realidad compleja y abierta donde parece tener más sentido la creación de una determinada estructura macrotextual a partir de un humus románico de influencias. Con el paso del tiempo, habrá que tener en cuenta también varias circunstancias materiales en el estudio del sentido de estas colecciones, como la topicalización de recursos poéticos o la influencia de la imprenta en la disposición de los textos y en la configuración de los libros.

33. Vid. Trevor J. Dadson, «Hacia una posible ordenación de los Sonetos a Juana de Lope de Vega», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano & Jesús Cañedo, Madrid: Castalia, 1991, págs. 143-157.

