

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 2 (1991)

Artikel: De Raimundo Lulio al Vaticano II : artículos escogidos
Autor: Sugranyes de Franch, Ramon
Kapitel: De Tansillo a Sant Joan de la Creu
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840881>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

D'UN SONET DE TANSILLO A SANT JOAN DE LA CREU

«*Per exercici, ascèticament*
—els dos mots es valen—
vaig fer l'esforç cap a trobar la poesia...»
CARLES RIBA
Prefaci a les *Elegies de Bierville*

Tot llegint els poetes castellans del segle XVI —temps ha que els ressegueixo a la recerca de les traces del nostre Ausiàs March—, un sonet de Gutierre de Cetina es va imposar a la meva atenció. El poema en si és d'una gran bellesa i a més solleva innumbrables ressonàncies —a nivells molt diferents de la sensibilitat i de la comprensió.

Es aquest:

Amor mueve mis alas y tan alto
las lleva el amoroso pensamiento
que de hora en hora así subiendo siento
quedar mi padecer más corto y falto.

Temo tal vez mientras mi vuelo exalto;
mas llega luego a mí el conocimiento
y pruébase que es poco en tal tormento
por inmortal honor mi mortal salto.

Que si otro puso al mar perpetuo nombre
do el soberbio valor le dio la muerte,
presumiendo de sí más que podía,

De mí dirán: “Aquí fue muerto un hombre
que si al cielo llegar negó la suerte,
la vida le faltó, no la osadía”.¹

Una primera lectura, en clau amorosa, ens mostra el poeta enamorat d'una dama d'alt llinatge. En una ampla volada metafòrica, que s'estén per damunt dels catorze versos del poema, s'exalta agosaradament per

atènyer l'alçària —social?, espiritual?— de la dama, fins a comparar-se amb Icar —sense, però, anomenar-lo. I més: fatxender, el poeta s'estima superior a l'heroi mitològic que presumí «*de sí más que podía*»; per l'immortal honor a que ell aspira, el salt mortal és més que un risc, és el mitja d'assolir-lo.

Som en plena poesia renaixentista. A l'exaltació gairebé divinitzadora de l'aimia, pròpia del petrarquisme, s'hi afegeix la constant referència mitològica. Leandre, Icar, Faetó, Apol·lo mateix plorant Dafne transformada en llorer, i tants altres, en centenars de sonets, d'èglogues i de cançons, constitueixen la imatge de l'enamorat tenaç que gosa elevar-se fins a un amor sublim, del qual el separen obstacles insuperables. La identificació personalitzadora de la dama a qui va adreçat el sonet és d'una importància secundària. En el nostre cas, ¿és la bellíssima i culta Laura Gonzaga, estel de primera magnitud en la cort virregnal de Nàpols, en temps de Don Pedro de Toledo (cap als volts del 1540)?²

Tant se val. Més que l'expressió personal d'una passió concreta, el que compta en un sonet d'aquest tipus és la forma literària en què un segle sencer aprengué a traduir la tensió humanista vers un ideal, en un capteniment cavalleresc.

Tot això esdevé més clar quan descobrim que el sonet de Gutierre de Cetina és el simple trasllat d'una peça famosa del Renaixement italià, el sonet de Luigi Tansillo que fa així:

Amor m'impenna l'ali, e tanto in alto
le spiega l'animoso mio pensiero,
che d'ora in hora sormontando spero
a le porte del ciel far novo assalto.

Temo, qualhor giù guardo, il vol troppo alto
ond'ei mi grida e mi promette altero
che se dal nobile corso io cado e pero
l'honor sia eterno se mortal e il salto.

Che s'altri, cui disio simil compunse,
diè nome eterno al mar col suo morire,
ove l'ardite penne il sol disgiunse,

Il mondo ancor di te potrà ben dire
"questi aspirò a le stelle e s'ei, non giunse
la vita venne a men, non già l'ardire".³

Sabem que Tansillo (1510-1568) visqué a la cort del virrei Toledo i que serví les armes imperials de Carles V en les naus que comandava Don García de Toledo, fill del virrei⁴. Un altre poeta cortesà, doncs, fidel seguidor del model d'humanitat definida per Baldassare Castiglione en el seu *Corteggiano*. A Nàpols, Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina i altres homes d'armes lletraferits, vinguts de Castella «*tomando ora la espada ora la pluma*»⁵ consideraven Tansillo com un amic i un mestre, més pròxim a ells que Sannazaro, Bembo o Castiglione. I així no és d'estranyar que Cetina volgués adaptar en llengua castellana un dels seus millors sonets. No és cap dificultat, per a mi, la data tardana de la publicació de *Amor m'impenna l'ali...*:⁶ els versos no s'escrivien aleshores per a la impremta; ni Garcilaso ni Cetina no veieren mai publicats els seus durant llurs curtes vides. I això no era obstacle per a la difusió dels poemes, sobretot a l'interior d'un mateix medi, culte i cortesà, com el que freqüentaven a Nàpols. Quant a la prioritat del text italià, hi ha raons que no he vist enlloc mencionades, però que em semblen concloents: Cetina era un jovencell de menys de vint anys quan conegué Tansillo; davant dels italians, ell, i fins i tot Garcilaso, que quan anà a Nàpols ja passava dels trenta, no eren sinó aprenents; i, sobretot, en el sonet de Cetina l'allusió a Icar és implícita (primer tercet) i suposa el coneixement previ del text de Tansillo, on l'allusió és molt transparent: «*ove l'ardite penne il sol disgiunse*».

Quan Cetina decideix d'imitar tan de prop el sonet de Tansillo, ho fa amb una intenció deliberada: la d'incorporar-se a una tradició literària. I la dels temes d'aquest poema és llarguíssima i interessant. Són «tropoi» ben coneguts. La metàfora de la volada cap al cel del pensament alat es troba ja en Petrarca: «*Volo con l'ali del pensiero al cielo...*» El poeta és sovint comparat a un ocell i el desig més car del novençà fóra de poder volar al costat dels grans mestres: «*Io pur vorrei al tuo volo vicino / venir battendo l'ali...*», dirà Bernado Tasso adreçant-se al Bembo «*che d'ir al ciel mostri il camino ... come canoro augello*»⁸. Les plomes de llurs ales són idees poètiques o inspiracions: «*Ma chi fa ch'al mio stile aggiunga penne...*»⁹. (I valgui de més a més la paronomàsia amb el mot «ploma», que ensems cobreix les ales i és l'instrument de l'escriptor: «*Sperai non con le penne del mio ingegno / ma con l'ali d'amor levarmi a volo ...*», escriurà el mateix Tansillo en un altre sonet). L'altre «tropos», el de la caiguda d'Icar¹⁰, donà tema a un famosíssim sonet del Sannazaro: «*Icaro cadde qui ...*»¹¹. Però la utilització metafòrica del mite com a terme de comparança amb l'ardiment del poeta és pròpia del Tansillo. I no solament en el nostre sonet, sinó en altres passatges també. D'ell deriven sense cap dubte un sonet

de Garcilaso,¹² el del «tansil·lià» Cetina que ens ocupa i moltíssims altres poemes posteriors de la literatura castellana¹³.

* * *

A un altre nivell de lectura, però, el text que comentem presenta riqueses al primer cop d'ull insospitades. Llegim-lo ara en clau filosòfica.

Immediatament una interpretació neoplatònica s'imposa. ¿Què és aquesta volada d'amor sinó la força ascensional de l'amor del bell i del bé que permetrà a l'ànima d'eleva-se fins al cel? L'ànima del filòsof platonitzant aspira a retrobar les «idees», models eterns de totes les coses, de les quals no veiem ací baix més que pàl·lides imitacions, imatges reflectides i deformades. En aquest «cel» de Plató s'obre la visió benaurada del Bell i del Bé en si. Fixem-nos que la temença, expressada en el segon quartet de Cetina, troba conhort i assegurança en el «coneixement». L'«eros», doncs, condueix al saber, és la condició de la ciència més alta i de la il·luminació. I finalment —com ho explica Sòcrates en el *Banquet*— és l'amor de la bellesa el que incita els poetes a immortalitzar-se en llurs obres¹⁴.

Es cosa sabuda l'enorme influència que tingueren en tot el segle XVI hispànic les tesis neoplatòniques: la Bíblia del pensament filosòfic de tot el segle, principalment pel que fa referència a l'amor, foren els *Dialoghi d'Amore* de Leone Ebreo, el jueu portuguès italianitzat Judà Abravanel, de rel clarament platonitzant¹⁵. Totes les disquisicions literaries sobre l'amor —i són innumbrables, des de Boscà i Garcilaso fins a Lope de Vega, passant per *La Galatea* de Cervantes¹⁶— són fonamentades sobre aquest text de base. I per a mi no hi ha dubte que el sonet de Cetina és també d'inspiració platònica. Adhuc em sembla trobar en la versió castellana una accentuació del platonisme: el vers «*mas llega luego a mí el conocimiento*» no té equivalent en el model de Tansillo¹⁷.

Aquesta lectura filosòfica d'un text sorgit segurament d'una intenció amatòria no és cap cosa nova. Justament un altre sonet del Tansillo, «bessó» del nostre per l'argument i la factura, com digué Gino Raya¹⁸ —el que comença "*Poi che spiegate ho l'ali al bel desio...*"—, serví a Giordano Bruno (dominicà, nat el 1548 i condemnat a la foguera en 1600 a Roma) per a il·lustrar l'aspiració a la coneixença; una aspiració heroica, que no s'atura davant el temor de no atènyer el blanc o d'arribar-hi al preu de la mort¹⁹. El sonet, incorporat als *Eroici furori*, amb lleugeres variants, passà un quant temps com a obra del mateix Bruno. I

la descoberta de la paternitat de Tansillo féu les delícies de Benedetto Croce²⁰. ¿No era la prova fefaent de la tesi que ell mantenia enfront dels partidaris de la història literaria positivista: l'obra d'art és com un objecte extrínsec, com un «fet natural», susceptible d'«inexhauribles, infinites interpretacions» subjectives? Sense anar tan enllà com B. Croce, que estableix una dicotomia entre el sonet amorós de Tansillo i el sonet filosòfic de G. Bruno i veu en aquest darrer una veritable nova «creació» del pensador, «*un caso tipico della possibilità di due opere d'arte viventi in un corpo medesimo*»²¹ per a nosaltres, avui dia, la interpretació global de l'obra, a diversos nivells, és una exigència evident de la crítica. I en aquest sentit jo afirmo que la intenció platonitzant està ja inclosa, implícitament, en el sonet original —i més explícitament en la versió casellana de Cetina²². El que fa Giordano Bruno és servir-se'n, en una transcripció literal, dins un context d'encuny obertament platònic, i marcar així la interpretació filosòfica que dona a un poema d'amor²³.

* * *

Les darreres ressonàncies del nostre text ens duen al terreny de la poesia religiosa. I d'una manera molt concreta a un poemeta de sant Joan de la Creu, que segons les investigacions de Dámaso Alonso podria passar com un exemple perfecte de poesia popular vertida «a lo divino». Es tracta —el lector ho deu haver endevinat— de la glossa *Tras de un amoroso lance*, que diu així:

Tras de un amoroso lance
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino
tanto volar me convino
que de vista me perdiese;
y, con todo, en este trance
en el vuelo quede falto;
mas el amor fue tan alto
que le di a la caza alcance.

Cuando más alto subía
deslumbróseme la vista
y la más alta conquista

en oscuro se hacía;
mas por ser de amor el lance
di un ciego y oscuro salto
y fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto llegaba
de este lance tan subido,
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba;
dije: No habrá quien lo alcance;
y abatíme tanto, tanto,
que fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Por una extraña manera
mil vuelos pasé de un vuelo,
porque esperanza de cielo
tanto alcanza cuanto espera;
esperé sólo este lance
y en esperar no fui falto,
pues fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.²⁴

Inútil d'insistir sobre la història d'aquest poema. Dámaso Alonso ho ha dit tot: en el seu llibre *La poesía de San Juan de la Cruz*,²⁵ l'any 1942, havia pogut situar la glossa en una cadena de tradició temàtica, sense però descobrir-ne el precedent immediat. Més tard, per una d'aqueixes fortunes que només tenen els investigadors diligents, la troballa d'una altra glossa, profana, de la mateixa tornada vingué a corroborar les seves suposicions²⁶. Una vegada més el sant poeta s'hauria limitat a prendre com a canemàs —com a «falsilla», diu Don Dámaso— un poema d'amor de caire popular i a divinitzar-lo, com féu amb altres cobles octosil·làbiques —les del «No sé qué» i les de «Vivo sin vivir en mí». Els fets són indiscutibles. Com ho és la coincidència dels versos de sant Joan: «*cuanto, más alto llegaba / ... tanto más bajo y rendido / y abatido me hallaba*» amb aquests altres d'una cançoneta amatòria del Doctor Diego Ramírez Pagán, inclosa en la *Floresta de varia poesía* de 1562²⁷: «*cuanto más alto subía / tanto más bajo y rastrero / se quedaba*».

Però el que a mi m'ha impressionat és que el poema de sant Joan de la Creu té també molts punts de contacte amb el sonet de Cetina —i en

aspectes certament més essencials i més densos de contingut que amb aquella escarransida glossa que trobà el professor Alonso.

Si hi ha coincidència de rimes amb la cançó de Ramírez Pagán (-ía, -aba), n'hi ha encara més amb el nostre sonet: *alto, fallo i salto* —i són rimes altrament significatives de les d'imperfet! Quant al vocabulari, l'expressió *quedar fallo* és igualment comuna a Cetina i al místic—, sempre en contraposició amb *volar tan alto*. I, quant a la temàtica, el temor del poeta a mesura que vola més alt, el moment de desesperança del qui ha presumit massa d'ell mateix («*dije: no habrá quien lo alcance*») i, finalment, el gran salt en el desconegut («*mortal salto: ciego y oscuro salto*») del volador enlluernat són suggeriments que, en grau diferent, es troben en ambdós poemes. Recordo ací de passada que la dualitat temor-esperança, com una vivència d'amor —i àdhuc d'amor a Déu—, insinuada en l'una i en l'altra composició, fou una constant temàtica de la poesia d'Ausiàs March i es repeteix com un *leitmotiv* en tot el Renaixement²⁸.

¿Vol dir tot això que sant Joan de la Creu conegué directament el sonet de Cetina i el tingué present en compondre la seva glossa allegòrica? No gosaria afirmar-ho. Només puc dir que una coneixença directa no és impossible. D'ençà de Baruzi i del P. Crisògono de Jesús, de María Rosa Lida i de Dámaso Alonso, l'estudi de les fonts literàries de sant Joan de la Creu ha donat moltes sorpreses. I aquell home, que quan componia els seus grans poemes místics ens diuen que no tenia llibres a la seva cella, fora de la Bíblia i un *Flos sanctorum*,²⁹ està demostrat que coneixia molta poesia. Per part meua crec poder afegir al catàleg de fonts aquest sonet de Cetina. Les coincidències amb la glossa *Tras de un amoroso lance* són palmàries. El que resta obscur són els mitjans de transmissió.

Sé molt bé que el *topos* de sant Joan en aquesta glossa no és el mateix del sonet. Ací és qüestió d'una cacera d'amor —el volador que s'enlaira fa pensar en un falcó: «*La caza de amor / es de altanería*», recordarà D. Alonso citant un passatge de Gil Vicente on es parla del «*halcón que se atreve / con garza guerrera*»³⁰. Allí, en canvi, era la volada per forçar les portes del cel... També sé que el sonet de Cetina pertany a un corrent literari culte, de vers hendecasíl·lab i d'origen italià, mentre la cançoneta *Tras de un amoroso lance* és de rel castellana, tradicional. Les dues tradicions, la culta italianitzant i la popular castellana, han estat metòdicament separades per Dámaso Alonso, en particular per explicar els dos vessants poètics de sant Joan de la Creu. I res d'això no facilita l'esclariment dels nexes embullats que hem anat establint.

Potser cal cercar la solució del problema per un altre camí. Fins ara, hom ha partit d'una sèrie de distincions radicals: literatura popular i erudita, tradicional i italianitzant, en prosa i en vers, profana i religiosa. Són categories còmodes, útils i fins i tot necessàries per a l'anàlisi i l'exposició històrica —per a la història de la cultura, diria Croce—, però poden ésser destorbs per a la comprensió i la interpretació integral de l'obra literària.

Per començar, ¿hi ha tanta distància com hom ha volgut creure entre la poesia profana i la poesia religiosa del Renaixement, entre els versos d'amor humà i els versos d'amor diví? Fixem-nos que en bona doctrina platònica la bellesa que tot amador deleja no és sinó un reflex de la bellesa ideal, la qual no és Déu, pero és en Déu. I que la contemplació de la bellesa corporal eleva l'ànima vers la contemplació de la Bellesa pura, mitjançant l'amor. O sigui que l'ànima, recordant la bellesa ideal que ha conegut en la seva existència original, pren unes ales vigoroses, com Eros, que és també alat, i pot accedir així a la regió superior, supracelste, on contemplarà l'essència divina. Aquest ensenyament del *Fedre*, el conegueren i el popularitzaven tant l'Abravanel i els literats platonitzants italians de la primeria del segle (Bembo, Castiglione, etc.),³¹ com més tard Fr. Luis de León i els escriptors espirituals de formació augustiniana (Fr. Luis de Granada, Malón de Chaide). Una gran onada de platonisme —confessat i obertament professat moltes vegades, difús moltes més, — permea tota la literatura poètica i en dóna la clau interpretativa. De tal manera que la volada d'amor de Tansillo-Cetina i fins i tot la *Caza altanera de amor* del poemet que inspirà sant Joan de la Creu no poden ésser compresos altrament que com l'elevació platònica que porta l'ànima fins al cel. Exactament com el moviment ascensional de l'*Oda a Salinas* o de l'*Oda a Felipe Ruiz*, «hasta llegar a la más alta esfera» on pot contemplar «la verdad pura sin velo»³².

Així els escriptors autènticament «espirituals» —i després els veritables místics— trobaren ja constituïda una estructura literària (agençada en uns tipus definits de versos i estrofes —o de diàlegs en prosa) en la qual no els calgué sinó vessar el vi novell d'una espiritualitat més alta i més pròpiament cristiana. Aqueixa és la conclusió que Don Marcelino Menéndez Pelayo establí, amb intuïció genial a la fi del seu capítol sobre l'estètica dels místics castellans del segle XVI³³. Els procediments de composició foren naturalment diversos segons les personalitats. Hi hagué esperits creadors que produïren obres importants i renovadores, dins la tònica del segle. D'altres, com hem vist fer a Giordano Bruno, s'acontentaren dels models ja consagrats i ens donaren l'exemple de la lectura a diversos nivells que avui ens abelleix. Cer-

cant analogies i precedents il·lustres de l'un i de l'altre procediment, podríem esmentar, quant al primer, sant Agustí prenent per base d'una creació literària personalíssima els escrits de Plotí i del mateix Plató, i, quant al segon, l'exemple del *Càntic dels Càntics*: al capdavant, des de la més remota antiguitat les efusions eròtiques de l'epitalami bíblic foren llegides en un sentit espiritual.

Aqueixes consideracions ultrapassen —ja ho sé— el marc de la simple comparança de textos que originàriament m'havia proposat de fer. Tanmateix, no són a priori i crec que ajuden moltíssim a comprendre la manera de treballar, el «quefer poètic» de sant Joan de la Creu. El sant eminentment contemplatiu, el doctor místic, posseeix una profunda expèriencia personal de vida interior: la «*sabiduría mística*» «*que sabe por amor, en que no solamente se saben [las verdades divinas], mas juntamente se gustan*»³⁴. Per a expressar-la i comunicar-la «*comúnmente falta lenguaje, porque lo espiritual excede al sentido*»³⁵. I, a la recerca d'un llenguatge, el contemplador esdevé poeta; per exercici, ascèticament —per dir-ho com Carles Riba—, fa l'esforç cap a trobar la poesia. En un primer moment recorre, pedagògicament, a les cobles populars d'amor, les que hom coneixia de memòria, amb lletra i música. I les carrega de sentit espiritual, glossant-les de nou, fent-hi retocs molt significatius («*aunque de esperanzas falto*» es converteix en «*y no de esperanza falto*») i afegint-hi temes poats en el repertori poètic del Renaixement, com els que acabem de descobrir, sense però que la divinització es tradueixi en termes explícits fins al punt que la lectura al nivell d'amor humà esdevingui impossible³⁶. En una segona etapa, si no cronològica creacional, el sant poeta, nodrit de «*los divinos Cantares de Salomón*», compon aquells immensos petits poemes que són un dels cims més alts i un dels abismes més vertiginosos de la literatura universal.

En tots dos casos, l'obra poètica de sant Joan de la Creu és d'autèntica creació i no pot ésser comparada a aquells rims d'aprofitadures que duen per nom «*poesía a lo divino*». En realitat, la manera de poetitzar del sant místic és exactament el contrari d'aquella absurda moda d'estràfer els llibres de poesia —i de novel·la— del Renaixement per convertir-los en llibres de devoció: Sebastián de Córdoba³⁷ i els altres «divinitzadors» es limitaren a recopiar els grans poetes, substituint ací i allà algunes paraules o alguns versos, per tal de convertir una poesia amatòria en un exercici de pietat. Sant Joan de la Creu, en canvi, se serveix de les imatges eròtiques, del llenguatge «normal» de la poesia del seu temps per tal d'expressar el que és pròpiament inefable en la seva expe-

riència d'amor espiritual. Es una lluita constant del sant amb les paraules, «*porque... ¿quién podrá manifestar con palabras lo que [Dios a las almas amorosas] las hace sentir?*» I ell mateix ens adverteix de com s'han de «llegir» les *figuras, comparaciones y semejanzas* en els seus versos: «*Las cuales semejanzas, no leídas con el espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón*»³⁸. Que el mestre Dámaso Alonso em perdoni si haig de dissentir de la seva opinió en aquest punt. Ell, que ha efectuat troballes definitives respecte a les fonts literàries de sant Joan de la Creu i n'ha analitzat mestrívolament els recursos estilístics destriant-ne totes les subtileses, ha simplificat massa el problema quan ha donat com a explicació essencial de la poesia prodigiosa del sant la tècnica de la literatura «*a lo divino*». Aquesta darrera sí que és una literatura radicalment diferent de la profana. La de sant Joan de la Creu, no. Estèticament parlant, el sant és fidel a la tradició dels poetes del Renaixement.

Dient això no pretenc, és clar, fer de sant Joan de la Creu un adepte de la doctrina platònica —caldria estendre'ns molt més per a mostrar en què s'hi acosta i en que se'n separa essencialment. Però el veig, això sí, com un seguidor de l'estètica renaixentista que afavoreix la lectura a diferents nivells. I en aquest sentit es pot dir que no fa diferència entre poesia religiosa i profana i que accepta tots els suggeriments, totes les idees poètiques que —de vegades com a simples reminiscències— li vénen a l'esperit. Anàlogament, veiem com s'esvaeix en mans de sant Joan de la Creu la distinció entre poesia culta i poesia popular i com els elements de l'una s'integren amb els elements de l'altra. I fou encara Dámaso Alonso qui remarcà primer «*cómo a veces en él la tradición literaria culta y la popular del siglo XVI se entremezclan y quizá mutuamente se reinfluyen*» i en dona molts exemples³⁹.

El sonet de Tansillo adaptat per Cetina pot, doncs, haver estat una font del poema *Tras de un amoroso lance*. De moment, no m'és llegut d'afirmar res de més. Pero tampoc res de menys!

Barcelona, 1973

NOTAS

1. GUTIERRE DE CETINA, *Obras*, ed. J. HAZAÑAS Y LA RUA, Sevilla, 1895, p. 17. Hi ha alguna dificultat textual, que deixo de banda perquè per al meu propòsit d'ara no fa al cas.
2. Sobre Cetina (1520?-1557?) vegeu principalment les pàgines que li dedica JOSÉ MARÍA DE COSSÍO en *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. 2, Barcelona, 1951, pp. 521-524.
3. LUIGI TANSILLO, *Il Canzoniere, edito ed inedito*, ed. E. PERCOPO, vol. 1, Napoli, 1926, p. 4. El primer que remarcà la coincidència del text de Cetina amb el de Tansillo fou R. SAVI-LOPEZ, *Un petrarchista spagnuolo, Gutierre de Cetina*, Trani, 1896. Per a un estudi de les influències italianes en la literatura castellana del segle XVI, JOSEPH G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960 (Anejos a la Revista de Filología Española, 72) i sobre el nostre tema en particular el mateix JOSEPH G. FUCILLA, «Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro» en *Superbi colli e altri saggi*, Roma, 1963, pp. 54-84.
4. Sobre Tansillo (1510-1568) vegeu: BENEDETTO CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana del tre al cinquecento*, 3ª ed. Bari, 1952, pp. 354-366; PIETRO MAZZAMUTO, «Luigi Tansillo», en *Letteratura italiana. I minori*, vol. 2, Milano, 1961, pp. 1253-1281; GIUSEPPE TOFFANIN, «Il Cinquecento», en *Storia letteraria d'Italia*, Milano, 1929, pp. 347-353.
5. GARCILASO, *Égloga III*, ed. T. NAVARRO TOMÁS, Clásicos castellanos, 3ª ed., Madrid, 1935, p. 123.
6. El sonet fou imprès per primera vegada, com "d'incerto autore", al *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori*, Vinetia, 1550, fol. 171 r. i ja com obra de Tansillo a *Rime di diversi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi intelletti... Libro terzo*, Vinegia, 1552, p. 5. (Dec aquesta indicació precisa a l'amic Fernando Lepori, ajudant de la càtedra de literatura italiana a la Universitat de Fribourg i la hi agraeixo cordialment). Tanmateix, el sonet és qualificat de «jovenívol» pels millors coneixedors de l'obra de Tansillo i sembla datar dels volts del 1535. La dama d'alt llinatge a qui fa al·lusió deu ésser Maria d'Aragò, marquesa del Vasto (segons FIORENTINO, *Poesia liriche edite ed inedite di Luigi Tansillo*, Napoli, 1882, pp. LIII-LV) o bé una altra Laura, Laura Monforte aquesta (segons PERCOPO, *Il Canzoniere... di Tansillo*, cit., p. CIX ss.).

7. PETRARCA, *Canzoniere*, n.º 362, 1. Cf. FUCILLA, *Etapas en el desarrollo...*, cit., p. 48 ss.
8. BERNARDO TASSO, *I tre libri de gli Amori*, Vinegia, 1555, p. 27. (Dec aquesta referència —i tantes altres de literatura italiana— al meu col·lega P. Giovanni Pozzi, de la Universitat de Fribourg).
9. BERNARDO TASSO, *Amori*, cit., p. 264.
10. OVIDI, *Ars amatoria*, lib. II, versos 17-98.
11. G. SANNAZARO, *Icaro cadde qui...* publicat a *I fiori delle rime de poeti illustri...*, Venetia, 1569, fol 140 v.
12. GARCILASO, Soneto XII, ed. NAVARRO TOMÁS, p. 214. Cf. RAFAEL LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, 2ª ed., Madrid, 1968, p. 156. Lapesa, però, alludeix a la reminiscència de Sannazaro, sense reconèixer la de Tansillo, ben establerta per Fucilla, *Etapas en el desarrollo...*, p. 51 ss.
13. Cf. FUCILLA, *Etapas en el desarrollo...*, pp. 51-84.
14. Seria vanitós de donar ací referències bibliogràfiques sobre la filosofia de Plató. Les formulacions del text m'han estat inspirades per ROBERT FLACELIERE, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris, 1962, pp. 313-333.
15. LEONE EBREO, *Dialoghi d'Amore*, Bari, 1929 (Scrittori d'Italia, 114). Sobre el platonisme hispànic del segle XVI l'exposició més completa resta encara la dels capítols VI i VII de MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO en la *Historia de las ideas estéticas en España*, ed. nac., Santander, t. 2, 1947, pp. 7-113.
16. La definició tòpica dels *Dialoghi d'Amore*, que reprèn Cervantes (*La Galatea*, lib. IV): «El amor es deseo de belleza» la retrobem encara en Lope de Vega v. gr. *La dama boba*, acte 1, vers 767 ss.: «Fin.—¿Qué es amor? Laur.—¿Amor? Deseo / Fin.—¿De qué? Laur.—De una cosa hermosa».
17. La major dificultat textual del nostre sonet (*pensamiento o sentimiento* en el segon vers) ha d'ésser resolta a favor de «pensamiento», tant per seguir el context platònic com per fidelitat a l'original de Tansillo.
18. GINO RAYA, «Il migliore sonetto del Tansillo», en *Poeti del Rinascimento. Saggi critici...*, Catania, 1929, pp. 141-174.
19. GIORDANO BRUNO, *De gl'Heroici Furori*, ed. FRANCESCO FLORA, Torino, 1928, p. 69 (Coll. di Classici italiani, 19). L'aspiració vers el cel (o sigui vers la divinitat), a despit del perill de mort que comporta la temptativa, ve netament de la literatura clàssica (HORACI, lib. I, oda III, in fine). Cf. FUCILLA, *Etapas en el desarrollo...*, p. 49.
20. BENEDETTO CROCE, «A proposito di un sonetto del Tansillo» en *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, 1949, pp.133-137. Cf. CROCE «Poesia popolare e poesia d'arte», cit., p. 355.
21. CROCE, cit., p. 135.

22. Tansillo «platonitzava» com tots els poetes italians del començament del *Cinquecento*: d'ençà de Marsilio Ficino (*Sopra l'amore o ver Conovito di Platone*) i de l'èxit considerable que tingueren els *Dialoghi* de l'Abravanel (escrits cap al 1502), àdhuc molt abans que fossin impresos, els mestres de la nova generació (Bembo, Castiglione, etc.) professaren tots un erotisme literari de caire platònic. El mateix succeïa en les arts plàstiques, com es pot veure en ERWIN PANOFSKI, *Studies in Icology. Humanistic themes in the Art of Renaissance*, especialment el cap. «The Neoplatonic movement», New York, 1939, pp. 129-230.
23. La intenció original d'un poema d'amor era ja filosòfica seguint els principis de Leone Ebreu, que estableix una identificació entre la metafísica i la poesia, prenent sempre els diàlegs de Plató com a model. Cf. MENÉNDEZ PELAYO, *loc. cit.*, p. 21. Aquesta tesi del pensament platonitzant roman sempre en vigor: Cf. ANTONIO VILANOVA, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas* vol. 3, Barcelona, 1953, especialment, p. 618.
24. S. JUAN DE LA CRUZ, *Vida y obras*, ed. P. LUCINIO DEL SS. SACRAMENTO, BAE, 3^a ed., Madrid, 1955 pp. 1314 ss.
25. DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942, pp. 111-117 i 213-215 (Col. Crisol, 171).
26. DÁMASO ALONSO, «El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, pp. 253-256, BRH, Madrid, 1950 .
27. Cf. DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*, cit., p. 114.
28. Cf. PERE RAMÍREZ I MOLAS, *La poesia d'Ausiàs March, anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics*, tesi de doctorat, Basilea, 1970, p. 356 ss.; GIUSEPPE ZONTA, *Storia della letteratura Italiana*, II, *Il Rinascimento*, t. 2, Torino, 1930, pp. 387-394.
29. Carta de Fr. Juan Evangelista al P. Jerónimo de San José, publicada en *Obras de San J. de la C.*, ed. SILVERIO DE SANTA TERESA, vol. I, pp. 340-342. Subratllo les pàgines en què D. Alonso explica com S. Joan de la Creu devia entrar en contacte amb la poesia del Renaixement, cit., pp. 90-95.
30. DÁMASO ALONSO, *La poesía de San J. de la C.*, cit., p. 112.
31. Cf. més amunt, nota 22. MENÉNDEZ PELAYO, *loc. cit.*, pp. 45 50, reproduïx una pàgina extraordinària de la traducció castellana del *Cortésano* de Castiglione feta per Joan Boscà, en la qual l'ànima, que «*vee en sí misma un rayo de aquella luz, que es la verdadera imagen de la hermosura angélica comunicada a ella*», cobeja amb ardor la contemplació de Déu i finalment «*sin velo o nube alguna vee el ancho piélagos de la pura hermosura divina, y en sí le recibe*»; el passatge termina amb una admirable preguera, tota abrindada de la viva *llama de amor* diví, digna de figurar entre les més autèntiques efusions místiques de vida interior. I es tractava d'un text sobre la vida cortesana!

32. FR. LUIS DE LEÓN, *Obras completas castellanas*, ed. P. FÉLIX GARCÍA, BAC, Madrid, 1944, pp. 1458 ss. i 1464 ss.
33. MENÉNDEZ PELAYO, *loc. cit.*, p. 112.
34. SAN JUAN DE LA CRUZ, Prólogo al «Cántico espiritual», *ed. cit.*, p. 903.
35. SAN JUAN DE LA CRUZ, Prólogo a la «Llama de amor viva», *ed. cit.*, p. 133.
36. Aquest és el cas de la glossa *Tras de un amoroso lance*, i dels poemets del *Pastorcico* i de la *Fonte*, dels quals D. Alonso ha establert els precedents. Altra cosa és la sèrie dels *Romances* didàctics i de les glosses *Entréme donde no supe*, *Vivo sin virvir en mí*, *Sin arrimo y con arrimo* i les del *No sé qué*, la temàtica de les quals és immediatament religiosa.
37. Cf. DÁMASO ALONSO, *La poesía de San J. de la C.*, p. 48 ss.; id., «El misterio técnico en la poesía de San J. de la C.», *cit.*, p. 270 ss.; Sebastián de Córdoba és potser el cas més típic d'un poeta «a lo divino» en el sentit ací definit, *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas*, diu el títol del seu llibre imprès el 1575. Però sant Joan de la Creu és molt diferent: les reminiscències de Garcilaso, tan nombroses, que hi ha en els seus versos vénen tantost directament del poeta profà tantost a través del «divinitzador» Sebastián de Córdoba, sense que faci cap diferència entre l'una i l'altra font.
38. SAN JUAN DE LA CRUZ, Prólogo al «Cántico espiritual», *ed. cit.*, pp. 901ss.
39. DÁMASO ALONSO, *La poesía de San J. de la C.*, p. 136.