Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 9 (1996)

Artikel: Estudios de poesía translingüe : versos italianos de poetas españoles desde la edad media hasta el siglo de oro

Autor: Canonica, Elvezio

Kapitel: 6.: La poesía italiana e hispanoitaliana de Francisco de Figueroa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840955

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: 22.08.2025

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

6. LA POESÍA ITALIANA E HISPANOITALIANA DE FRANCISCO DE FIGUEROA

6.1. Introducción

Dentro de la línea de nuestra investigación, es decir la ilustración de los ejemplos más llamativos de composiciones poéticas en italiano o en versos mixtos llevadas a cabo por poetas españoles, el nombre de Francisco de Figueroa ocupa sin duda un lugar importante.

Contemporáneo de los Aldana[153], el poeta alcalaíno Francisco de Figueroa comparte con ellos la experiencia italiana, puesto que como afirma su primer editor y biógrafo, Luis Tribaldos de Toledo, «siendo mancebo passó a Italia»[154]. A pesar de las dudas acerca del año de su nacimiento, que se suele fijar entre 1536 y 1540, podemos afirmar que Francisco de Figueroa pisa suelo italiano en los primeros años de la década de los cincuenta.

Su formación cultural tiene lugar muy probablemente en la ciudad de Siena, entonces bajo el dominio imperial de Carlos V. Sin embargo, su estancia en esta república es intermitente, puesto que entre 1552 y 1555 fue ocupada por los franceses. A este período juvenil de diez años escasos de permanencia en Italia hay que adscribir la mayor parte de su producción poética. En 1559 lo encontramos en Francia, como secretario del embajador de Carlos V, Tomás Perrenot de Granvela, cuya misión diplomática desembocará en la paz franco-española sellada por el tratado de Cateau-Cambrésis.

A partir de la década de los sesenta, Figueroa regresa a España, y se establece en Madrid, por entonces nueva sede de la Corte. A partir de esta fecha hasta la de su muerte, probablemente acaecida en Alcalá entre 1588-89, la actividad del poeta está estrechamente vinculada con la de la Corte española, en la que actuará con el título de contino. En estos años de madurez en la

---

153 Conoció sin duda a Cosme, como queda atestiguado por su participación en la obra burlesca del menor de los Aldana, la ya citada *Asneyda*, en la cual encontramos dos sonetos suyos. Para todos estos datos biográficos nos fundamos en el estudio de Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988.

154 En: *Obras de Francisco de Figueroa laureado Píndaro hespañol*, publicadas por el licenciado Luis Tribaldos de Toledo chronista mayor del Rey nuestro Señor, en Lisboa, por Pedro Craesbeeck, año 1625.

Corte, traba una intensa amistad con otro poeta palaciego, Pedro Laynez, como queda reflejado en el homenaje que les rindió Cervantes al final del «Canto a Calíope» de su *Galatea* (1585), obra en que los pastores Tirso y Damón serían los propios Figueroa y Laynez, según una opinión crítica muy divulgada. A esta muestra de estima hacia el poeta ya comúnmente conocido como «el Divino», hay que añadir el elogio «A las obras de Francisco de Figueroa» que compone Lope de Vega en su *Filomena* (1623).

El proceso editorial de sus obras es muy complejo y para algunas composiciones plantea serios problemas de atribución. Además, nuevos hallazgos hacen aún más intrincado el establecimiento de una edición crítica de la obra poética completa[155]. La última, y hasta la fecha mejor edición de su obra, titulada prudentemente sólo: *Poesía*, es la llevada a cabo por Mercedes López Suárez, a la que nos remitimos[156].

De acuerdo con esta edición, que incluye toda la obra poética de Figueroa conocida hasta la fecha, su producción italiana consta de 18 composiciones enteramente en italiano y de 4 que alternan versos italianos y españoles. Los poemas en italiano se componen de: 6 sonetos, 5 madrigales, 5 poemas en octavas (de 3, 5 y 7 estrofas), una epístola en tercetos (58 vv.) y una «canzone»; las cuatro composiciones mixtas de versos italianos y españoles incluyen dos «capitoli» en tercetos (de 115 y 55 vv.), 6 estancias en octavas y un soneto.

6.2. Los poemas italianos

Como muy bien ha puesto de relieve Mercedes López Suárez, el fondo petrarquista está omnipresente en los poemas de Figueroa, tanto en los castellanos como en los italianos. Es por esta razón que vamos a orientar nuestro comentario en una dirección más sincrónica que diacrónica; para esta última nos remitimos a las notas a los textos de la edición citada. En concreto, vamos a examinar por un lado el grado de corrección de los poemas en italiano, y su adaptación al gusto literario de la época, y por el otro nos concentraremos en el análisis de los medios literarios en los que se funda el bilingüismo simultáneo en los poemas bilingües. De una manera general, es bastante asombroso observar el esmero con el que este poeta, que pasó menos de diez años en Italia, consigue componer una poesía en italiano de la misma calidad que la de cualquier poeta petrarquista italiano de la época. No sólo no

155 El más reciente e importante es el realizado por José Luis Gotor, que da a conocer en su trabajo: «Apuntes para una edición crítica de Francisco de Figueroa», en: *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 225-242. Otras contribuciones recientes son las de Christopher Maurer, «Hacia una nueva edición de Francisco de Figueroa», en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, X (1985), pp. 395-400.

156 Francisco de Figueroa, *Poesía*, ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, 1989, Cátedra, Letras Hispánicas n. 301.

se encuentran casi hispanismos, sino que la adopción del código poético modélico petrarquesco no es de tipo servil, y no desemboca nunca en el plagio. Figueroa demuestra haber asimilado la lección de Petrarca, y ello le permite desbordar los límites estróficos del *Canzoniere*. En efecto, al lado de las cuatro estrofas fundamentales utilizadas por Petrarca, es decir el soneto, el madrigal, la canción, y la difícil sextina, Figueroa se atreve a componer también varias octavas y una epístola en «terza rima», manifestando de esta manera su conocimiento de los otros dos máximos poetas florentinos del Trecento, puesto que la octava es invención de Boccaccio y la «terza rima» de Dante, aunque también Petrarca la empleó en sus *Trionfi*.

6.2.1. Los madrigales

En cuanto a las otras composiciones italianas, destacan los cinco madrigales, los únicos que conocemos de Figueroa. Ello significa que esta estrofa no se había aclimatado del todo en la poesía española, y en efecto son muy escasos los madrigales españoles en esta época. Tenemos tan sólo algún ejemplo —por otra parte muy logrado— en Gutierre de Cetina (el famoso «Ojos claros, serenos»). Es por lo tanto relativamente normal que al componer un madrigal Figueroa opte por la lengua italiana. Se trata de una estrofa presente en el *Canzoniere* de Petrarca, aunque en una proporción muy modesta (4 ejemplos), pero que ha evolucionado notablemente en el transcurso de los siglos. En efecto, los madrigales de Petrarca están en endecasílabos, y presentan un esquema de rimas regular. Hacia mediados del siglo XVI, cuando se recupera esta estrofa, se introducen grandes cambios, tanto en la forma como en la temática. Ante todo, se da cabida a los versos heptasilábicos, al lado del endecasílabo, y las correspondencias de las rimas son mucho más libres. Por otra parte se ensancha el campo temático, admitiendo, al lado del amoroso, también otros temas. Figueroa opta por esta segunda variante del madrigal «moderno», aunque se mantiene dentro de la temática amorosa, de raigambre petrarquesca.

Debido a su fortuna musical, el madrigal suele presentar un tejido fónico bastante rico en sonoridades, tanto más perceptibles cuanto más corto es el poema, siempre inferior a los 14 versos del soneto. Figueroa capta muy bien esta funcionalidad musical del madrigal, y se muestra muy atento a los valores fónicos del lenguaje poético. He aquí un ejemplo significativo, en el que se señalan los principales fenómenos:

Vermigli e bianchi fiori
sparsi sul volto della donna mia
bella di *p*ari e *p*ia;
felici voi, o voi *felici*, ed ella
felice quanto bella,
ed insieme *felici* i nostri amori,

per cui (senza temer oltraggio) fia
il pregio, il vanto e l'onor vostro *eterno* (1)
la state ardente (2) e l'agghiacciato verno (3)
che nell'alma ove siete impressi, poco
può *tempo*,(1), *ghiaccio* (3) o *foco* (2). (IX[A])

Amén de la repetición del adjetivo *felice*, se han señalado también las aliteraciones, antítesis y ditologías petrarquescas, y la estructura ternaria de los elementos, que se recupera y cierra con una disposición en quiasmo en el último verso. Al nivel del tratamiento de la metáfora, Figueroa asume directamente de Petrarca la ditología «vermigli e bianchi fiori» (cfr. RVF, CXXVII, vv. 71-74), en la que sólo se expresan los figurantes (las flores) que contienen implícitamente la motivación de color (rojo y blanco), sin necesidad de mencionar el figurado (las mejillas). Se trata de una metáfora «in absentia» que es propia de la poesía petrarquista, y que se debe a lo tópico de la temática.

El segundo madrigal presenta otra metáfora, esta vez contextualizada, de procedencia ficiniana, como muy bien señala Suárez López en su comentario: la del corazón como un espejo en el que se refleja la imagen de la amada, quien devuelve una mirada airada al amante. Éste concluye agudamente que ella no se gusta a sí misma, pues mira en el corazón su propia imagen. Se trata de un madrigal especialmente logrado, ya que contiene la agudeza conceptista propia de esta estrofa en los poetas italianos de la época, y que se convertirá en una de sus características más durables[157].

También interesante es la aparición de la frase interrogativa —ausente de los madrigales de Petrarca— que se introduce en el madrigal del Renacimiento. De los cinco de Figueroa, tres contienen una interrogación. En el ejemplo siguiente, ésta no es retórica, porque en ella se funda precisamente la agudeza final:

Perché se mai girate
gli occhi a caso ver me, di sdegno ardete
o li volgete altrove o li abbassate?
Come specchio lucente
che quante forme prende, 5
ritiene e poi le rende
y chi ivi guarda, cosí, donna, [prese]
mio cor l'immagin vostra
e quella vi dimostra:
or non so ché mi dir, non so qual siete, 10
so che malvolentieri vi vedete. (XII[A])

[157] Cfr. Alessandro Martini, «Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento», en: *Lettere italiane*, 33 (1981), pp. 529-548.

Algunas observaciones se imponen en cuanto a las rimas de este madrigal. Es evidente que la rima *prese*, como expone Suárez López, «es error, probablemente del copista»[158]. La misma editora cree que la rima primitiva «debería decir *prende*», lo cual implicaría la repetición por tercera vez de la rima *-ende*. Se trata de un fenómeno previsto en este género poético, aunque no sea muy frecuente y que vuelve a aparecer en el último madrigal de la serie. Figueroa muestra por lo tanto haber asimilado, con gran precocidad, una característica muy peculiar del género, lo cual refuerza nuestra impresión de la alta calidad de su poesía italiana. El madrigal siguiente es también uno de los más logrados, porque se funda en una serie de oposiciones conceptuales que se resuelven en la agudeza final:

Luna gentil, che nell'amate braccia
giaci d'Endimione, ond'egli pieno
d'amor caldo, or la bocca ed ora il seno
ti bascia, or i begli occhi, ed or la faccia,
perché conven ch'io giaccia 5
in queste secche arene
lontan d'ogni mio bene
finché ritorni il tuo chiaro fratello,
e veggia un altro sol di lui più bello?
Deh, se ti cal d'un amoroso foco 10
lascia'l dormir un poco,
e rendi a me il mio sol, e al sole il loco.

El tema es el del mito de Endimión, enamorado de la luna, posiblemente tratado en la variante ciceroniana, según se desprende del comentario de Suárez López[159], al que nos remitimos. Se puede apreciar ante todo la sensualidad del texto, que no alcanza estos niveles en ninguna de las composiciones españolas. Como bien comenta Suárez López, ello se debe en gran parte a la elección del tipo de estrofa, en cuanto el madrigal se presta muy bien a esta temática sensualista, como se puede apreciar en la producción madrigalística de Tasso, Guarini y en especial de Giovan Battista Strozzi «il Vecchio» (1505-1571), quien se distingue por su delicado sensualismo y que fue activo en la Florencia del s. XVI, aunque sus *Madrigali* sólo fueron publicados póstumos en 1593. No podemos excluir que Figueroa entrara en contacto con este poeta, o que tuviera la oportunidad de leer sus madrigales manuscritos. Como sabemos, esta vena de sensualismo típica del madrigal llegará a su ápice algunos años más tarde en los de Giambattista Marino[160]. Se

158 Cfr. ed. cit. p. 361.
159 Cfr. ed. cit. pp. 455-456.
160 Cfr. la antología de sus madrigales y otras composiciones de tema amoroso preparada por Alessandro Martini, Giovan Battista Marino, *Amori*, Milán, Rizzoli, 1982.

habrá apreciado también la disposición equilibrada de la materia textual opositiva: cuatro versos se dedican a los amores de la Luna con Endimión (vv. 1-4), cinco al yo lírico solo y triste por la ausencia de su amada (vv. 5-9), mientras que los tres versos finales, monorrimos, contienen la agudeza que se funda en el juego equívoco entre el *sol* como planeta y como metáfora «in absentia» de la mujer amada (vv. 10-12). Otro aspecto técnico que Figueroa muestra haber asimilado en la composición de los madrigales está en la extrema movilidad de los versos, lo cual se traduce en un alto porcentaje de encabalgamientos. Se trata de una característica muy acusada del madrigal, y parece tener una razón musical, la de brindar la posibilidad de composición de versos entre los versos, y por lo tanto favorecer «un'esecuzione musicale estremamente attenta ai valori emozionali del testo», como afirma Martini[161]. En este madrigal podemos «recuperar» un endecasílabo entre los vv. 3 y 4:

> d'amor caldo, *or la bocca ed ora il seno*
> *ti bascia*, or i begli occhi, ed or la faccia.

Los dos madrigales restantes (XII[B] y XV[A]) presentan las mismas características técnicas y temáticas de los tres analizados aquí.

6.2.2. Los sonetos

Los seis sonetos son todos de cinco rimas, siendo invariable el esquema de los cuartetos (ABBA / ABBA) y variable el de los tercetos. Son todos ellos de tema amoroso. El soneto LVIII[A] es importante desde el punto de vista biográfico, porque en él Figueroa afirma tener veinte años («Appena ho quattro lustri di mia etate / forniti») y se alegra de haber recobrado la libertad amorosa, depués de una esclavitud de siete años. De este último dato los críticos han deducido que se había enamorado a la edad de 13 años, cosa no imposible, pero que el simbolismo del guarismo 7 tendría que contribuir a matizar. Es con toda probabilidad «el primero que se hizo en italiano», como reza el epígrafe que aparece en el manuscrito que lo contiene. El soneto LXX[A] trata el tema de Orfeo, cuando éste ya se ha transformado en la constelación que lleva su nombre. El poeta la contempla y piensa en el cantor de Tracia, considerándolo dichoso porque se pudo reunir con su amada Eurídice en los Campos Elíseos. Como contraste opone su propia condición de poeta, a quien Amor impone que siempre hable de su sufrimiento. Se trata de un soneto bastante oscuro, puesto que las alusiones mitológicas son siempre veladas e indirectas. Interesante por la exasperación del mismo tópico del «adynaton» o «res impossibilia», de derivación greco-latina y ampliamente explotado por Petrarca, es el soneto LXXXIX[A]. En efecto, trece de los catorce versos expresan una situación natural imposible mientras que el último

161 Cfr. intr. a *Amori*, ed. cit. p. 20.

las compara con el sufrimiento del amante y concluye que éste cesará sólo después de que todas las demás situaciones imposibles se hayan realizado. Es evidente que la enumeración obsesiva de la figura tiene la función de acrecentar la fuerza del sufrimiento padecido por el amante. El soneto CII[A] expone el desengaño amoroso del amante, y opone un pasado feliz a un presente infeliz.

En el v. 6 encontramos la misma paronomasia (*arsi ed alsi*) que volverá a aparecer en uno de los poemas hispanoitalianos, generalmente atribuido a Laynez, y que estudiaremos a continuación. El soneto CV[A] expone el dolor de la ausencia definitiva de la mujer amada, y en él aparece el «senhal» típicamente petrarquesco, es decir el juego equívoco entre el nombre de Laura y el sustantivo *l'aura,* es decir el aire. Además en el verso en que aparece esta figura, la ambivalencia semántica es total:

> cantai, Pireno, e forse dolcemente
> che *l'aura* il mio cantar pietosa udiva.

El último soneto italiano presenta en cambio la decisión del amante de abandonar a Amor para dedicarse a un nuevo amor espiritual (*sublime via*). Técnicamente, destaca la rima equívoca entre *canto* como sustantivo y *canto* como forma verbal.

6.2.3. Las octavas reales

Como queda dicho, Figueroa compone cinco poemas en octavas reales, que suman un total de 15 estrofas. El primer ejemplo (LVI[A]), es interesante desde el punto de vista del uso de las metáforas tópicas. En efecto, el poema se dirige a los «vaghi fiori, vermiglie e bianche rose» (v. 1) que, como vimos en el madrigal IX[A], tienen el valor de comparantes de los colores de la cara de la mujer amada. Lo peculiar en este texto es la fusión entre plano metafórico y plano real. Las flores no son sólo símbolos sino también objetos reales. Es así que, en la segunda octava, el poeta le pide a «l'aura ch'in voi spira», es decir al aire que sopla entre las flores del campo, que lleve su mensaje a la amada. Esta lectura queda inhabilitada en la edición de López Suárez, quien no coloca bien la coma, editando:

> fate che l'aura ch'in voi spira il nome,
> renda di Tirsi... (vv. 13-14)

cuando la lección correcta sería la siguiente:

> fate che l'aura ch'in voi spira, il nome
> renda di Tirsi...

Otra enmienda es necesaria en la octava siguiente, que contiene el discurso directo de las flores a la mujer amada, Filli. En efecto, al editar:

Risponderete allor, poi ch'Amor volse
darvi di Tirsi intera signoria... (vv. 17-18)

no se percibe claramente quién está hablando, lo que se aclara si introducimos el entrecomillado, que dura hasta el final del poema:

Rispondete allor: «Poi ch'Amor volse
darvi di Tirsi intera signoria...

Para terminar con las enmiendas, creemos que en el v. 7:

e dai begli occhi ond'avampo il mio core

la lección *avampo* del v. 7 no es correcta. En efecto, en el verso en que está colocada no puede tener un valor transitivo: no es el yo lírico quien «quema» su corazón, sino el corazón que se está quemando a causa de los ojos hermosos. Se tendría por lo tanto que editar *avampa*. La necesidad de esta enmienda nos parece confirmada por el comentario que hace la editora para justificar su versión, cuando explica erróneamente *avampo il core* con estas palabras: «mi corazón cobra fuerza». El verbo *avvampare* siempre tiene en Petrarca, y en la lengua italiana común, el significado de 'quemar' o 'quemarse'.

Volviendo al análisis del poema, nos sorprende en la tercera octava una acusada intensificación del material fónico, con una insistida aliteración de la *v*, acoplada con una paronomasia:

anzi, sempre *v*'è innanzi, e *v'ode* e *vede*
e con *v*oi *v*ien o*v*e *v*olgete il piede.

Si la paronomasia es una figura más propia del Barroco que del Renacimiento, aunque el propio Petrarca hace uso de ella (en los juegos equívocos sobre el nombre de Laura, por ejemplo), la aliteración tan llamativa puede dar paso a una interpretación fonosimbólica: en este contexto ventoso, la *v* podría representar fónicamente el silbido del «aura» encargada de transmitir el mensaje amoroso.

La cuarta estrofa presenta un interesante caso de intertextualidad, no señalado en el comentario de la edición moderna. En el verso 4, las flores explican a Filli el estado amoroso de Tirsi con estas palabras:

che 'l possente desio l'impenna l'ale

Creemos que se trata de un eco bastante explícito de uno de los sonetos más famosos de la época, y que obtuvo una enorme fortuna en España, el de Luigi Tansillo, cuyo «incipit» es precisamente:

Amor m'impenna l'ali e tanto in alto

Son de sobra conocidas las distintas versiones de este soneto, que fue imitado «a lo humano» por Gutierre de Cetina y muchos otros poetas, y «a lo divino» nada menos que por el propio San Juan de la Cruz, quien se inspiró en él para componer su famoso poema «Tras de un amoroso lance»[162].

Las siete octavas de la composición n. LXV[A], presentan, como la precedente, una pausa regular después del cuarto verso, siendo muy raros los encabalgamientos entre el cuarto y el quinto verso. Se trata de un fenómeno previsto en la octava italiana, y que Figueroa muestra haber asimilado. Un par de enmiendas se imponen al texto fijado por Mercedes Suárez López. La primera es puramente de tipo gráfico: *chavi* en vez de *chiavi* (v. 16), mientras que la segunda es algo más importante y se refiere al v. 23, que se edita de la manera siguiente:

né mai nuova bellezza o forza o d'arte.

Creemos que debe editarse: *od arte*, porque estamos en una enumeración asindética de tres elementos: *bellezza, forza, arte*, y por lo tanto no tiene sentido el empleo del genitivo *di*. A nivel retórico se advierten algunos juegos equívocos muy del gusto manierista, como éste que se funda en el término *parte*, como sustantivo y como adjetivo antepuesto:

Oh dell'anima mia *parte* più vera,
ben più vera e migliore, a me più cara,
anzi non *parte*, ma più presto *intiera*
vita del viver mio, stella mia chiara! (vv. 33-36)

La segunda octava repite casi el mismo material del soneto LXXXIX[A], que se fundaba en la figura del «adynaton». Aquí, en cambio, las mismas imágenes sirven para la construcción en positivo: mientras duren las leyes físicas que sustentan el universo, el yo lírico seguirá fiel a su amada. Como se recordará, en el soneto Figueroa invertía las coordenadas, afirmando que el tormento amoroso del yo lírico durará aunque se trastornen las leyes

162 Lo afirma, y lo prueba, Ramón Sugranyes de Franch, «D'un sonet de Tansillo a Sant Joan de la Creu», en: *De Raimundo Lulio al Vaticano II. Artículos escogidos*, Lausanne, 1991, Hispanica Helvetica n. 2, pp. 123-139, con abundante bibliografía. Sobre la recepción de Tansillo en España poseemos ahora una amplia monografía llevada a cabo por J. Graciliano González Miguel, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español: Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1979.

físicas. Hay un detalle revelador de esta reelaboración (no sabemos cuál de los dos textos es anterior al otro) y consiste en una imagen que se repite y que adquiere un valor metaliterario. En efecto, en el soneto, una de las situaciones imposibles concernía precisamente las leyes de amor:

> Vivrà sicuro senza tema o zelo
> chiunque per amor si allegra o duole,
> la vaga Filli in atti ed in parole
> fia rozza, e verseran gli occhi suoi gelo. (vv. 5-8)

En la octava, este material se transforma de esta manera:

> mentre fien l'allegrezze e corte e rare,
> a la legge d'Amor possente e dura,
> i vostri dolci sguardi almi e soavi
> terranno del mio core ambe le ch[i]avi. (vv. 13-16)

Llama la atención el empleo del sustantivo *zelo* en el soneto citado. Es posible que se trate de un hispanismo, puesto que su valor aquí parece ser precisamente el del español *celo*, mientras que en italiano *zelo* es propiamente 'afecto, impulso', y como tal aparece en Petrarca (RVF CLVXXXII, 1).

Poco hay que añadir al comentario de la moderna editora sobre las octavas de la composición LXVII[A]: «Poi che mia cieca e dispietata sorte». Se trata de una versión «a lo divino» de la temática amorosa, que sigue la línea trazada por Petrarca en la segunda parte de su *Canzoniere*. El elemento que mayormente contribuye a reforzar este vínculo es el adjetivo *beatrice* ('la que conduce a la visión de los beatos, es decir al cielo'). Como en la composición LVI[A], aquí también ésta es la última palabra del texto, que en una octava destaca aún más por su rima pareada. En la obra de Petrarca este adjetivo ocurre tres veces, y una de ellas en la última «canzone», la famosa «Vergine bella, che di sol vestita» (RVF 366). No hay que olvidar, sin embargo, la importancia simbólica que este adjetivo adquiere como nombre propio en la *Divina commedia* de Dante.

Las tres octavas que nos quedan de la composición LXXXIII[A], que es incompleta, tienen una clara relación con el madrigal que sigue a continuación, puesto que los dos poemas tratan el motivo de la Luna enamorada. Como en dicho madrigal, las tres octavas se fundan en una oposición simbólica entre Luna y Sol, entendiendo bajo este último elemento la tradicional metáfora de la mujer. Es por lo tanto obvio que la antítesis entre oscuridad y luz sea la más representativa. Como de costumbre, los planos metafóricos y real se funden, ya que el poeta pide a la luna que se cubra el rostro con un paño negro, dejando al mundo en las tinieblas, para que él pueda contemplar mejor a su sol. Es evidente que en un plano real, al desaparecer la luna surge el sol, a la vez el astro y la mujer amada.

6.2.4. Las octavas con estribillo

De particular interés en este contexto estrófico son las cinco octavas del poema CXII (C), que presentan un verso final en función de estribillo, lo cual conlleva la repetición de la misma rima en todos los dísticos pareados finales de estas octavas reales. Como ilustración de esta peculiar estrofa, vamos a reproducir algunas octavas del poema CXII[C], en la edición antes citada:

Scorto dal mio desio pronto e leggero
ne' miei prim' anni semplicetto piede
posi nel faticoso aspro sentiero
che fiera stella a camminar mi diede;
né molto andai che duo begli occhi fero
de' miei vaghi pensieri intere prede,
e cominciaro in me, lasso, a nutr*ire*
nuova fiamma d'amor, nuovo desire.

Arsi gran tempo desiando in vano
destar nell'altrui petto ardor simile,
ed or, empii de' miei lamenti 'l piano,
mercé chiedendo in suon fiocco[163] ed umile.
Or del bel volto e della bianca mano
ed or cantai dell'aura mia gentile,
che col dolce spirar mi fea sent*ire*
nuova fiamma d'amor, nuovo desire.

Como se ve, el estribillo es anunciado por la rima del verso que le precede, el penúltimo, fenómeno típico de las estrofas de carácter musical, como la «ballata» y la «canzone», donde sin embargo no se repite el verso entero, sino solamente la rima. Se trata de un tipo estrófico que se acerca a la glosa, aunque en él los versos finales están sacados del mote que se quiere glosar. Existieron glosas en octava rima, y el propio Laynez se valió de esta estrofa en un par de ocasiones[164].

Este mismo procedimiento lo vuelve a utilizar Figueroa en otras tres composiciones. En una «canzone» en italiano (LVII [A]), el verso que funciona de estribillo está sacado literalmente de un poema de Petrarca (RVF, 219, v. 5)[165]. Los dos casos restantes se refieren a dos composiciones de atribución

---

163 Habría que enmendar *fioco*, es decir 'débil, casi imperceptible', ya que *fiocco* es el equivalente del esp. *copo*.

164 Encontramos tres glosas en octava rima y una canción «glosando unos versos» en las *Obras de Pedro Laynez* editadas por Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951, t. II, pp. 239-245 y pp. 130-131.

165 Lo mismo había hecho Garcilaso en el soneto «Con ansia estrema de mirar qué tiene», cuyo último verso está sacado de la segunda estancia de la primera canción del *Canzoniere* (RVF

dudosa: tanto en unas octavas castellanas atribuidas a Figueroa[166] como en la célebre égloga «Sobre nevados riscos» —comúnmente atribuida a Laynez[167]—, se repite exactamente el mismo esquema métrico de las octavas italianas antes citadas. Como se trata de un tipo de estrofa no muy frecuente —del cual no dan cuenta los manuales de métrica tanto italianos como españoles[168]—, nos parece que podría ser un buen indicio acerca de una autoría única de estas composiciones. Puesto que nadie discute la paternidad de Figueroa de las octavas italianas ya citadas, consideramos más probable que las otras composiciones, que presentan este mismo esquema métrico, sean también de Figueroa. De ser cierta esta conjetura, demostraría a la vez su dominio de la versificación italiana y su independencia con respecto a las formas líricas de esta tradición poética. En efecto, el poeta español combina elementos propios de las estrofas líricas, como el estribillo de la «ballata» y de la «canzone» con el esquema métrico de una estrofa típicamente narrativa como es la octava. Es sin duda éste el fenómeno más llamativo de su producción italiana.

6.2.5. El «capitolo»

Nos queda por considerar una última composición italiana de Figueroa, la epístola en «terza rima», también llamada «capitolo», que va dirigida a un tal «Bonifacio», que José Luis Gotor identifica como Giovanni Bernardino Bonifacio, Marqués de Oria, con el que trabó amistad Figueroa en su período italiano, en Siena o en Nápoles[169]. El mensaje fundamental de la epístola es el de la recobrada libertad amorosa, gracias al desengaño. El poeta se ha dado cuenta por fin del error en el que ha caído al seguir a Amor, y de cuán mentirosa y traicionera se ha mostrado la mujer amada. Invita por lo tanto a su destinatario a hacer lo mismo y a vivir en paz, lejos de las tormentas amorosas. Como se ve, el contenido es tópico y no sabemos de qué dama en concreto se queja Figueroa. A pesar de lo trillado de la temática, el hecho de emplear una estrofa tan personal como la epístola, vehículo de mensajes íntimos, hace pensar en una circunstancia concreta que ha motivado su composición. También el estilo se adapta a esta nueva estrofa, que permite una mayor libertad verbal. En efecto, la epístola se abre con un juego de palabras

XXIII, 34).

166 Son las «Octavas de Figueroa», publicadas por López Suárez en apéndice a su edición, en la p. 279.

167 Cfr. John Fucilla, «Otra versión de 'Sobre nevados riscos levantado...'», en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), pp. 395-400.

168 La composición que más se le acerca es la «ballata» de los poetas estilnovistas, que tiene este esquema métrico: XY (estribillo) ABABABAY - CDCDCDCY. En la poesía española, tendríamos un esquema similar en el villancico (pero con versos de arte menor). Nótese que las estrofas con estribillo son más corrientes en la poesía española (zéjel, glosa, cosaute, etc.) que en la italiana.

169 El texto de esta epístola ha sido publicado, traducido y estudiado por José Luis Gotor en su art. cit. pp. 237-242.

bilingüe, italolatino, que sería más difícil encontrar en una canción o en un soneto:

> Io, Bonifacio, in questo *carnevale*
> alla *carne*, alla dama ed all'amore
> e similmente a Siena, ho detto «*vale*». (vv. 1-3)

También a la elección de la estrofa se debe probablemente el rechazo del tópico canon de las bellezas:

> Non sono più rubin (1), non perle (2) ed oro (3)
> i capegli (3), le labbia (1), i denti (2) e rose (4)
> non più le guancie (4), o 'l petto (5) il mio tesoro (5).

Como se ve, la disposición de los elementos es muy calculada, y es interesante notar que al aparecer los figurados en el segundo verso se recupera el orden canónico de la descripción de las bellezas femeninas, que solía seguir una dirección descendente, de arriba hacia abajo, o sea de la cabeza a los pies. No es casual, por lo tanto, que el miembro que se encuentra en última posición sea precisamente el pecho. He aquí un par de propuestas de enmiendas textuales para concluir este rápido comentario a la epístola. Los tres editores modernos publican el verbo *trappassar* (v. 6) sin simplificar la primera geminada, como es correcto en italiano normativo: *trapassare*. Gotor es el único que no acentúa dos ocurrencias del *che* interrogativo relativo:

> Per più innescarmi oprò; m'a *che* fin deggio
> narrare il tutto? (vv. 46-47)

> A me *che* fa che l'aura irata spiri (v. 55).

En este último verso, sin embargo, nos permitimos discrepar de la versión de Gotor en otro punto, precisamente en el sustantivo *l'aura*, que este editor prefiere dar como nombre propio, escribiendo *Laura*. Creemos que, si bien está clara la función de «senhal» del sustantivo, sin embargo en el contexto en que aparece es preferible dejarle su valor de nombre común, si no se quiere caer en una incoherencia.

6.2.6. La «canzone»

Figueroa compone varias canciones, pero sólo una en italiano (n. LVII[A]), que consta de seis estancias y un envío. Cada estancia contiene trece versos, exactamente como las tres primeras canciones de Garcilaso, quien sigue el esquema de las del propio Petrarca. Las estancias se dividen en dos partes, la «fronte» que consta de dos pies, y la «sirima» que se cierra con un

pareado. Las dos partes están unidas por un verso de enlace (la «chiave» según la terminología dantesca) y suelen presentar una pausa entre las dos partes. Sin embargo, en dos estancias hay un encabalgamiento entre la «fronte» y la «sirima», y en una la pausa no es muy acusada. He aquí la primera relativa libertad que Figueroa se toma con respecto al modelo petrarquesco y garcilasiano. Pero la innovación más llamativa, como ya queda dicho, consiste en la repetición literal del último verso de cada estancia, que además no es de cosecha propia, sino que está sacado de un soneto de Petrarca. Parece evidente en este caso la relación con la primera égloga garcilasiana, en la que las estancias puestas en boca de Salicio también se cierran con el mismo verso («Salid, sin duelo, lágrimas llorando»). A nivel de las rimas, destaca otra vez la presencia de una rima equívoca, entre *sole* sustantivo y *sole* adjetivo (vv. 3-7)[170]. El contenido es totalmente tradicional y el cotejo con las composiciones de Petrarca llevado a cabo por López Suárez demuestra la estrecha relación, léxica y temática, con los textos petrarquescos.

6.3. Los poemas hispanoitalianos

Pasando ahora al análisis más pormenorizado de los poemas mixtos, en los que el bilingüismo se manifiesta de forma simultánea en el mismo poema, tenemos que operar una primera distinción de tipo métrico. En efecto, Figueroa compone en esta peculiar manera dos composiciones en «terza rima», los llamados «capitoli», en los cuales las rimas son siempre alternantes, y por lo tanto no pueden ser nunca bilingües. Al lado de este primer grupo, hay otros dos poemas en los que el esfuerzo de composición es mayor: seis octavas y un soneto, es decir dos estrofas en las que es casi imposible evitar las rimas bilingües. Con todo, no hay que infravalorar el trabajo de composición de los dos «capitoli», puesto que si bien las dos lenguas permanecen separadas a nivel de las rimas, tienen obligatoriamente que fundirse a nivel de las frases y de la sintaxis.

6.3.1. Los «capitoli»

Vamos por lo tanto a empezar nuestro estudio precisamente con estos dos textos poéticos y nos vamos a concentrar especialmente en el aspecto de la compenetración lógico-sintáctica de las dos lenguas. Para ello, vamos a privilegiar la figura del encabalgamiento, porque es la que mejor puede expresar el grado de fusión de las dos lenguas, que será tanto más alto cuanto

[170] Hay que señalar dos detalles nimios que habría que enmendar en una edición crítica: «luce amata *y* bella» (v. 18) en «l. a. *e* b.»; «Che torni a m*a*glior tempo, e sgombro il velo» (v. 44) en: «c.t.a. m*i*glior t., e s.i.v.».

más se emplee dicha figura[171]. En efecto, de constituir cada verso una unidad lógica cerrada, las dos lenguas se quedarían simplemente yuxtapuestas una a otra, compartiendo tan sólo la unidad superior de la oración, como se puede ver en estos ejemplos sacados de la composición en tercetos que Figueroa dedica «A Don Juan de Mendoza, Segundo Marqués de Montesclaros»[172]:

E dall'indico Gange al litto moro,
la gloria de tu nombre se derrama
fregiata d'altro che di perle e d'oro.
Si vive la hermosa ilustre llama,
ond'Amor t'arse il generoso core,
por quien terná Belisa eterna fama,
signor, inganna il trapassar dell'ore
que huyen como el bien de un triste amante,
cantando l'opre del tiranno Amore; (vv. 7-15)

En nuestro análisis de este peculiar recurso retórico nos limitamos a las ocurrencias más evidentes, como en los casos de separación de sintagmas que están estrechamente ligados entre sí (nombre y adjetivo; auxiliar y participio, etc.). Vamos a dar algunas muestras de los que consideramos encabalgamientos evidentes:

de las hermanas nueve *coronado*
di allori e palme la famosa fronte, (vv. 2-3)

le colte e chiare piante che *a fatica*
dan flores que se lleva cualquier viento.(vv. 29-30)

Felice almo pastore, in mano *prendi*
la dulce lira y con voz blanda y pura (vv. 37-38)

De los 115 versos de que se compone este texto, contamos 28 encabalgamientos indiscutibles, lo cual significa que 56 versos, o sea casi la

171 Nos atenemos a la teorización de Dámaso Alonso quien, a propósito de la poesía de Garcilaso, distingue entre encabalgamientos abruptos y suaves: en los primeros «el sentido se prolonga de un verso a otro, pero se quiebra súbitamente en el segundo», mientras que «en el suave, el sentido prolongado también de un verso a otro, sigue fluyendo ligadamente en el segundo hasta la terminación del endecasílabo». Cfr. Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1981, 5 ed. p. 71.

172 Se trata de Juan de Mendoza y Luna, segundo marqués de Montesclaros, título concedido a su padre, don Rodrigo de Mendoza, por Carlos V en 1529. Sobre este personaje, afirma Tribaldos que «fue un gran señor i en materia de Poesía de relevado ingenio» y que a él «asistió y acompañó algún tiempo nuestro Francisco de Figueroa i entonces le dedicó aquellos gentiles tercetos italo-castellanos». Sobre el hijo de Juan de Mendoza, el tercer marqués de Montesclaros, existe una buena biografía de Miró Quesada, *El primer virrey-poeta en América*, Madrid, Gredos, 1962.

mitad exacta de los versos totales, están expresamente fundidos de acuerdo con la lógica sintáctica y en contra de la «res metrica». Si consideramos que las dos lenguas se alternan a cada verso, ello significa que dichos 56 versos unidos por encabalgamiento son todos ellos bilingües. El grado de fusión de las dos lenguas se puede medir por lo tanto en un 50%. El porcentaje puede ser más alto si incluimos algunos casos más opinables (unas 10 ocurrencias), pero que a nuestro juicio podrían considerarse como encabalgamientos. En efecto, no hemos tomado en cuenta ejemplos como éstos:

Ma se Fortuna a la tua pace amica,
te desató con poderosa *mano*
del duro laccio e servitú antica. (vv. 31-33

canta el reposo y canta la dulzura,
e le gioie da me mai non *provate*
de la vida de Amor libre y segura. (vv. 40-42)

la larga y fértil vena *que salía*
tinta d'amare lacrime, volgessi (vv. 46-47)

Si aplicamos este mismo tipo de análisis a la otra composición bilingüe en tercetos[173], llegamos a una concentración de encabalgamientos aún más alta. En efecto, en los 55 versos de los que consta la composición LXVII («Ilustre alma gentil, lumbre del cielo»), 18 parejas bilingües, o sea 36 versos, están vinculadas por sendos encabalgamientos palmarios, lo que hace ascender el porcentaje a un 70%. Para apreciar plenamente la importancia de este recurso en función del contexto bilingüe, deberíamos estudiar su frecuencia en los poemas unilingües, castellanos e italianos, y compararla con la de los poemas bilingües. El cotejo tendría que efectuarse entre poemas que presentan un mismo esquema métrico, porque es evidente que no recibe el mismo tratamiento el encabalgamiento en un soneto que en una canción o en un madrigal. Conocemos tres composiciones auténticas unilingües en tercetos, dos en castellano (nn. LXIX y CXV) y una en italiano (n. CXIII[B]). El porcentaje de encabalgamientos para las dos composiciones castellanas se sitúa en un 38% para la primera y en menos de un 20% para la segunda, mientras que para el texto en italiano ronda el 40%. Como se ve, nos situamos a niveles bastantes más bajos con respecto a las dos composiciones bilingües, lo cual es un indicio de que este recurso encuentra un terreno más fértil en un contexto bilingüe, puesto que permite hacer hincapié en la fusión de las dos lenguas.

Hacia esta fusión apunta también un rápido examen de la versificación. El tratamiento del endecasílabo es muy similar en las dos lenguas, prevaleciendo el tipo «a minore» (acentos de 2a, 4a y 6a sílaba), lo cual

173 También Maurer la da por auténtica (ed. cit. p. 306).

significa que los encuentros vocálicos son también muy equilibrados. Aunque, como es de esperar, sean más numerosos en los versos italianos, Figueroa no tiene miedo de componer un verso castellano como éste:

Que huyen como el bien de un triste amante (LXVI, v. 14)

en el que apreciamos las tres sinalefas y la dialefa en *que huyen*, puesto que la hache, como en Garcilaso, todavía se aspiraba y por lo tanto tenía valor fonológico. Podemos comparar este verso con el siguiente en italiano, que también contiene tres sinalefas:

altra aurora, altro sole indarno miro (LXVI, v. 63)

Desde el punto de vista de los recursos retóricos, encontramos algunos juegos de palabras de tipo conceptista, que sin embargo no son nunca excesivos, manteniéndose dentro de los cauces petrarquescos. Encontramos la acostumbrada «interpretatio nominis», en el primer verso de la composición dedicada al Marqués de «Montesclaros»:

Montano, che nel sacro e *chiaro monte* (LXVII, v. 1)

En otro caso, se echa mano de la paronomasia, de clara procedencia petrarquesca[174] para componer un verso de brillante sonoridad:

Chi già forse ne pianse ed alse ed arse (LXVI, v. 17).

A la vista de estas dos últimas ocurrencias analizadas, cobra fuerza la tesis de la paternidad figueroana de esta composición, atribuida a Laynez tanto por Entrambasaguas como por Maurer. Efectivamente, como vimos, un juego equívoco similar a éste se da en la misma posición y en el mismo tipo de estrofa en un texto de autenticidad indudable, la epístola en tercetos a Bonifacio. Además, la misma paronomasia se encuentra en el soneto CII[A], también de indiscutible autoría:

arsi ed alsi cercando un dí sereno, (v. 6).

Pasando a analizar los principales recursos retóricos de estos poemas, constatamos que el contexto bilingüe parece favorecer en especial modo las figuras que se fundan en una ordenación binaria de los elementos, como la endíadis, la ditología, la antítesis, el quiasmo, etc. De las dos primeras, que producen una repetición conceptual, la más frecuente es sin duda la ditología, que como sabemos es una de las figuras más frecuentes en el propio Petrarca, y

[174] Cfr. «L'alma ch' *arse* per lei sì spesso et *alse*», *RVF*, 335, 7.

se convierte en uno de los estilemas predilectos por los petrarquistas. En la primera composición bilingüe, encontramos ditologías con mucha frecuencia, tanto en una como en otra lengua. Vamos a dar tan sólo una muestra de ello, sacada de los primeros seis versos de la composición, en los que encontramos cuatro ocurrencias:

Montano, che nel *sacro e chiaro* monte
de las hermanas nueve coronado
di *allori e palme* la famosa frente,
en estilo tan *dulce y delicado*
cantasti un tempo, che ti fu di loro
el señorío y el gobierno dado. (LXVII, vv. 1-6)

Las otras figuras binarias mencionadas se fundan en cambio en la oposición conceptual: la antítesis hace hincapié en la separación de los contrarios, mientras que el quiasmo tiende a unirlos. Un buen ejemplo de estas dos técnicas lo tenemos en el pasaje siguiente, en el que la tradicional descripción de los efectos de Amor da pie a la enumeración de las antítesis, mientras que en algunos casos el quiasmo subraya la coexistencia de las sensaciones opuestas:

Deh, canta i passi e le fatiche sparse,
el daño claro y la ganancia incierta,
lunghi i dolor, le gioie brevi e scarse;
el temor vivo y la esperanza muerta,
le paci infide, il guerreggiar eterno,
y mucha hiel con poca miel cubierta;
il riso fuor negli occhi, il pianto interno,
el habla corto, el largo pensamiento,
gelar l'estate ed avampare il verno; (LVXII, vv. 19-27)

Como se habrá notado, prevalece claramente la ordenación paralelística de los elementos, que a su vez se desdoblan en parejas de sustantivo y adjetivo:

el daño claro y la ganancia incierta
a1 b1 a2 b2

mientras que es menos frecuente el esquema abrazado, propio del quiasmo:

lunghi i dolor, le gioie brevi e scarse
b1 a1 a2 b2

Como para la figura del encabalgamiento, tendríamos que proceder a un cotejo riguroso de estas composiciones bilingües con las unilingües para sacar conclusiones acerca del papel preponderante del bilingüismo en la adopción de estas figuras paralelísticas y sobre todo de su alta concentración. Sin pretender dar por definitivamente zanjada esta cuestión, ya que dicho cotejo constituiría un trabajo aparte, los resultados de unos sondeos esporádicos parecen apuntar más bien hacia la dirección contraria. En efecto, al revés que con el encabalgamiento, en las demás composiciones unilingües estas figuras binarias parecen ofrecer la misma frecuencia que en las bilingües. Por lo tanto, nos inclinamos a pensar que es más bien el código estilístico petrarquista, que se funda en gran parte en un orden binario de los elementos, el estímulo principal de estos experimentos bilingües. En otras palabras, el bilingüismo puede considerarse a la par de las demás figuras binarias. No olvidemos que el propio Petrarca incluyó un verso en occitano en uno de sus poemas (RVF 70, v. 10), y que fue fundamentalmente un escritor bilingüe, como lo atesta su importante obra latina.

6.3.2. Las octavas

La dinámica bilingüe en las seis octavas (n. CXIII) parece confirmar las principales observaciones hechas a propósito de las composiciones en «terza rima». Empezando por el examen de las rimas, tenemos que observar que el esquema métrico de la octava impone una única rima bilingüe, la del pareado final. En los seis versos restantes, Figueroa hace coincidir la alternancia de las lenguas con la de las rimas, de manera que éstas son monolingües. Frente al experimentalismo de los hermanos Aldana con la octava bilingüe, Figueroa opta por la solución más económica y más sobria. Sin embargo, a pesar de la separación de las lenguas impuesta por el esquema métrico, se asiste a la cristalización de los versos en parejas lógicas bilingües. Como en el caso del mayor de los Aldana, el encabalgamiento desempeña una función esencial en esta peculiar organización de la estrofa. En efecto, su presencia se detecta casi exclusivamente entre los versos que tienen un esquema de rimas alternantes y nunca en el pareado final. Como muestra modélica reproducimos la primera octava de la serie:

Bien puede la Fortuna de mi *vida*
anzi tempo troncare il fil con morte,
mas no hará que el alma *arrepentida*
apra giammai a nuovo amor le porte.
Un tiempo anduvo tras amor perdida
per sentier aspri e per vie strane e torte,
agora a más contento estado pasa
ed i sospiri e il pianto ad altrui lassa.

En otras palabras, como en el caso de las octavas bilingües de Francisco de Aldana, las dos lenguas se encuentran fusionadas gracias a la intervención del encabalgamiento, que tiene la facultad de unir lo que la métrica desune. La prueba en negativo de esta voluntad de cohesión bilingüe la tenemos precisamente en la ausencia de encabalgamiento en el pareado final, puesto que estos versos ya están unidos por la rima bilingüe. La presencia de figuras retóricas binarias es también relevante. En la octava citada apreciamos las antítesis *vida - muerte* (vv. 1-2), *un tiempo - agora* (vv. 5-7), la doble ditología del v. 6: «per sentier aspri e per vie strane e torte», la ditología simple en «i sospiri e il pianto» (v. 8). La segunda octava ofrece un caso muy interesante en este contexto, porque en ella se prueba que los dos procedimientos, el de fusión propio del encabalgamiento y el de separación, típico de las antítesis, no pueden coexistir, excluyéndose mutuamente. En efecto, en esta estrofa el poeta opera una distinción entre el yo lírico y los demás amantes, proclamándose el primero libre del yugo amoroso, al cual están sujetos los segundos. En este proceso mental de tipo opositivo, las dos lenguas se prestan bien para desempeñar los dos papeles contrapuestos, y por ello no pueden fusionar:

Pianga pur altri in stretto giogo preso,
yo cantaré del lazo que he rompido,
arda l'alma se può che il cor ha acceso,
que mi fuego en ceniza es convertido;
chieda mercé ad Amor, chi se gli è reso,
que yo de su prisión libre he salido;
segua altri Amor, per voglia o per destino,
yo no pienso seguir más su camino.

En este caso, no será casualidad que los versos en español sean los del yo lírico y los italianos los de los otros amantes. Si puede hablarse de sinceridad en este tipo de poesía frecuentemente tópica, creemos que aquí el recurso del bilingüismo nos depara una prueba tangible de su existencia. En efecto, el yo lírico que quiere expresar su pena amorosa lo hace en su lengua materna.

Como se ve, la función del bilingüismo está estrechamente vinculada con el contenido del mensaje poético: cuando se trata de expresar un sentimiento unitario, como en la primera estrofa, hace hincapié en la fusión de las dos lenguas, mientras que cuando se quiere insistir en la oposición, el mismo fenómeno puede adquirir unos valores diametralmente opuestos, representando las dos lenguas los dos polos de la oposición. El primer procedimiento es de tipo lírico, el segundo dramático.

6.3.3. El soneto

Nos queda por estudiar la última composición bilingüe, el soneto CVI [A]. Para empezar, una rápida ojeada al esquema métrico nos brinda unas primeras observaciones interesantes. En efecto, Figueroa en los dos cuartetos opta por este esquema: ABAB / BABA. Se trata de una combinación prevista en el *Canzoniere* de Petrarca, pero muy poco usada: contamos tan sólo dos ejemplos (CCX y CCXCV). Si pasamos ahora a observar la alternancia de las lenguas, que cambian a cada verso, debemos concluir que el cambio de posición de las rimas las hace todas ellas bilingües, lo que no se daría manteniendo el mismo esquema alternante en los dos cuartetos (que es con creces el más representado en el *Canzoniere*). Se trata pues de un recurso encaminado hacia la fusión de las dos lenguas. Por otra parte, hay que hacer constar que es el esquema netamente dominante de los sonetos unilingües de Figueroa. Sin embargo, a la hora de componer su único soneto bilingüe, el poeta no huye de la dificultad, manteniendo el mismo esquema. Con todo, hay que relativizar dicha «dificultad» puesto que, tratándose de dos lenguas de estructura léxica tan parecida como lo son el italiano y el español, no supone una dificultad insalvable hallar rimas bilingües. En efecto, si miramos las de Figueroa en estos dos cuartetos, tenemos que reconocer que son rimas relativamente fáciles: *alloro : oro / coloro : lloro* y *ardía : mía / ria : pria.* Pasando a los tercetos, constatamos que Figueroa opta por las tres rimas, es decir por el soneto de cinco rimas, que en Petrarca tiene casi la misma frecuencia que el de cuatro. Una vez más, esta elección obliga a la creación de rimas bilingües, que se podrían haber evitado adoptando el esquema CDC DCD. Sin embargo, Figueroa al escoger la combinación CDE CED y al mantener la alternancia de las lenguas a cada verso, reduce el campo de las rimas bilingües, puesto que sólo tiene que encontrar una, la rima C, que además está formada por dos términos comunes a las dos lenguas (*soave : grave*). Como se ve, si bien el poeta no desdeña el esfuerzo que supone la composición de rimas bilingües, su valor queda parcialmente limitado por el tipo de palabras-rima que escoge y por la reducción de las mismas en los tercetos de las tres posibles a una.

Pasando ahora a la armazón retórica y conceptual del soneto, constatamos la omnipresencia de las figuras binarias. Empezando por las cuatro partes del soneto, advertimos que cada una de ellas se opone a la otra. En concreto, la oposición es de tipo temporal: el primer cuarteto y el primer terceto se refieren a un «antes» feliz, mientras que el segundo cuarteto y el segundo terceto expresan el «ahora» infeliz. Dentro de este esquema general, el dualismo informa el entero tejido retórico de las distintas partes. El primer cuarteto se funda en la oposición petrarquesca entre fuego y hielo, que además está repetida una vez. Hay también una ditología en el verso 3:

Mentre alla vista dell'amato alloro
se *helaba* el alma y en un punto *ardía*,
più vago ch'alcun mai di *perle ed oro*,
viví del *hielo* y de la *llama* mía.

En el segundo terceto, destacamos dos ditologías y una antítesis entre *piacer* y *dolor*, que se inserta en la oposición temporal entre *or* y *pria*:

or che Fortuna a me *nemica e ria*
hace que el rostro mío *tiño y coloro*
al nome sol, quanto il *piacer* fu *pria*
es el *dolor* con que mi ausencia lloro.

Nótese además la existencia de otra oposición, entre ausencia y presencia de la amada, que se manifiesta de forma paralelística en el poema. En efecto, el primer verso del primer cuarteto contiene la presencia (*alla vista*), mientras que en el último del segundo cuarteto encontramos el polo opuesto en la palabra *ausencia*. En los dos tercetos, las oposiciones son menos evidentes y tienden incluso a borrarse, puesto que en el primero el poeta afirma que el dolor no estaba del todo ausente incluso en aquella época feliz. Con todo, seguimos apreciando las ditologías y las antítesis:

Bench'il[175] *tranquillo* mio stato *soave*
fiero temor *de olvido o de mudanza*
fea men *dolce* a talor tinse d'*amaro*

El segundo terceto, en cambio, adquiere tonos hiperbólicos que rozan con la paradoja:

y agora en esta mi miseria grave
in cui *a viver senza vita* imparo,
no hay siquiera una sombra de esperanza.

Comprendemos ahora el porqué de la mención de la «amargura» en la época feliz: es para preparar el contraste con la época presente, infinitamente más amarga.

En conclusión, podemos afirmar que el bilingüismo de este soneto concuerda con el proceso mental expresado en él, que se funda en una serie de oposiciones conceptuales: antes-ahora; placer-dolor; presencia-ausencia. En otras palabras, el bilingüismo encuentra en todas las figuras binarias señaladas, propias del estilo petrarquista, su correlativo objetivo.

---

175 Creemos que habría que editar: «benchè 'l», puesto que no es posible la elisión en silaba tónica.

6.4. Conclusiones

El estudio de la poesía italiana e hispanoitaliana de Francisco de Figueroa nos ha abierto nuevas perspectivas en el conocimiento de la fenomenología del bilingüismo literario. En efecto, el aprendizaje lírico de una lengua extranjera se plasma en su obra en unas formas perfectas y a la vez novedosas. Nos referimos a su peculiar uso de la octava, que entronca con la tradición de la poesía tradicional española (especialmente la glosa) y cuya marca más llamativa es representada por el estribillo. En el grupo de los poemas bilingües, encontramos una nueva estrofa, hasta estas alturas nunca utilizada en la composición de versos en dos lenguas: el terceto. En otras palabras, Figueroa es el que eleva el ejercicio del bilingüismo literario a sus más altas esferas, puesto que se sirve de las estrofas más «nobles», como la canción, la octava, el terceto y el soneto. Además, el contenido de sus poemas bilingües —fundamentalmente neoplatónico— es prácticamente el mismo que el de sus poemas unilingües. Ello significa una notable dignificación del bilingüismo poético de tipo simultáneo. En otras palabras, con Figueroa se materializa aquella admiración de la cultura renacentista española hacia la cultura y la literatura italianas: de hecho, la composición en las dos lenguas significa más bien una elevación del castellano al nivel del italiano que lo contrario, como lo demuestran las formas métricas elegidas. No hay que olvidar, sin embargo, que la hegemonía cultural italiana convive con la hegemonía política de España en Italia, y algunos años antes Castiglione en su *Cortigiano* (1528) había advertido que era de buen tono hablar castellano en las cortes italianas. Por otra parte, en el *Diálogo de la lengua* (compuesto entre 1535 y 1536) Juan de Valdés había insistido precisamente en la igualdad de prestigio entre las dos lenguas, sacando mucho partido del refranero español para demostrar la antigüedad y el valor intrínseco de su lengua materna.

Los poemas bilingües de Figueroa y de los hermanos Aldana, que insisten precisamente en la hermandad de las dos lenguas y en su unidad, pueden considerarse como el reflejo de esta fusión político-cultural. Estamos a muchas leguas de distancia de las reivindicaciones nacionalistas del español sobre el italiano, y sobre las demás lenguas románicas, considerando su mayor proximidad con la lengua madre, el latín[176]. Es evidente, con todo, que en Figueroa no está ausente el orgullo de su propia lengua, la cual, como lo habían demostrado Garcilaso y Boscán, podía competir poéticamente con la italiana. Pero se trata de una competición fundada en una sana emulación, y no en un espíritu rencoroso y vengativo.

---

[176] Véase los trabajos de Erasmo Buceta, «La tendencia a identificar el español con el latín», en: *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. I, Madrid, 1925, pp. 85-108; «De algunas composiciones hispano-latinas en el siglo XVII» en: *RFE*, XIX (1932), pp. 388-414. Recientemente se ha ocupado del tema Pedro Ruiz Pérez en su artículo: «Composiciones hispano-latinas del siglo XVI: los textos de Fernán Pérez de Oliva y Ambrosio de Morales», en: *Criticon*, LII (1991), pp. 111-139.

Otro de los resultados novedosos de este estudio se sitúa en un plano más técnico. En efecto, hemos podido comprobar cómo el bilingüismo se adapta al contenido expresado en el poema. El estilo petrarquista, sobre el que se apoya la poética renacentista de Figueroa, brinda un inapreciable «pretexto» también al poeta bilingüe, puesto que le permite introducir una variante más en el concierto estereofónico de la retórica petrarquesca. En este sentido, la dualidad lingüística se corresponde perfectamente con la dualidad conceptual que sustenta dicho sistema.