

Coincidencia perfecta que la observamos en los casos en que se halla en función, en los manuscritos del Anexo N^o III, en esta manera:

2
11-121

III. CONCLUSIÓN.

Tanto por la clasificación de la caligrafía como por su análisis literal, hemos llegado a la convicción de que los manuscritos del anexo N^o III y los autógrafos de los Anexos Nos. I y II pertenecen al mismo individuo.

JORGE A. GARCÉS G.

Museo de Historia, Quito.

"CLAROS Y FRESCOS RIOS": IMITACION DE PETRARCA Y REMINISCENCIAS DE CASTIGLIONE EN LA SEGUNDA CANCION DE BOSCAN

Las circunstancias que indujeron a Petrarca a escribir su famosísima Canción XIV son demasiado conocidas para que las repitamos aquí. Aún hoy el admirador del poeta puede evocar su memoria en "la piccolissima, ma serena valle che Chiusa si chiama, ove regina di tutte le fonti scaturisce la Sorga"¹. Allí Petrarca vio a Laura, mujer real, a la par que *transfigurada por la visión poética*.

Creación única. Tema mil veces repetido por los petrarquistas. Entre los que se valieron de él, enlazando el motivo de la invocación a la naturaleza, la imagen de la mujer querida y el pensamiento de la muerte, se halla, como es sabido, Juan Boscán.

En la forma, la imitación es patente y más fiel que en otras canciones²: cuatro endecasílabos y nueve heptasílabos por cada estancia, según el esquema, en ambas canciones, de a b C a b C; c d e D f F. Pero mientras que Petrarca se ciñe a cinco estancias, el poeta barcelonés llega a completar trece. Recuérdense los 341 hexámetros de Museo diluídos en los 2.793 versos sueltos de la *Historia de Leandro y Hero* o las ciento treinta y cinco octavas de la *Octava Rima* frente a las cincuenta y tres estancias de Bembo³. Proporción que no nos puede ex-

¹ F. Petrarca *ai posteri*, en *Rime di FRANCESCO PETRARCA*, Firenze, 1872, pág. XIII. Por esta edición citaré en adelante.

² Cf. los paradigmas de las canciones de Boscán parangonados con las de Petrarca en E. SEGURA COVARSI, *La canción petrarquista en la lírica española del siglo de oro*, Madrid, 1949, págs. 100-102.

³ Me refiero por supuesto a las estancias que comienzan "Nel'odorato e lucido Oriente", cuyo tema adopta Boscán, ampliándolo.

trañar tanto por el canon de la ampliación que se impone a los imitadores, como también por el gusto de entretener y combinar temas de distintas procedencias, que caracteriza a Boscán⁴ y a muchos otros contemporáneos suyos.

Ya el primer verso, claramente imitativo, como lo son muchos de los exordios de las canciones y sonetos de Boscán, nos da la clave de todo el poema:

Chiare, fresche e dolci acque

Claros y frescos ríos⁵.

Con su estructura métrica, la estancia de la canción ofrece una gran amplitud, tanto de contenido como de musicalidad y ritmo; amplitud que es aún mayor en italiano, como se ve por las sinalefas del propio verso que acabamos de citar, y que no hubiera podido trasladarse a la letra. "Quanto a lo que toca al verso" — escribía Alonso de Ulloa a propósito de la traducción castellana de Petrarca por Salomón Usque — "se ve que ha vsado la diligencia que ha podido, para hazello dulce y sonoro: en lo qual no ha hecho poco, por la dificultad de no acabar la lengua Castellana en vocales como la Toscana"⁶. La versión del judío Salusque, dicho sea de paso, no es en este caso de las peores, entre otras malas y poco castizas que hizo:

Fresca, dulce agua y pura.

(pág. 60).

Sin embargo quiebra el ritmo del original, enderezado todo él, con el armónico fluír de sus adjetivos, a acompañar el cristalino movimiento de las aguas. En el verso de Boscán, en cambio, el ritmo parece estancarse en la tajante simetría de los dos adjetivos, que, así equilibrados, casi producen el efecto de una pareja de sinónimos, perdiendo bastante de su valor sugestivo.

"Chiare, fresche, dolci acque": por el valor translaticio de *dolce*, se sugiere ya desde el principio esa perfecta armonía entre el mundo exterior y la emoción íntima del poeta, que tan inolvidable hace la poesía de Petrarca. Las aguas del Sorga se funden casi insensiblemente con la visión de Laura.

No así Boscán, que no sabe dejar desaprovechada una figura poética tan apta para la ampliación y que le permite emplear, en los versos

⁴ Esto se nota muy claro en la citada *Historia de Leandro y Hero*. Cf. A. G. REICHENBERGER, *Boscán and the Classics*, en *Comparative Literature*, vol. III, 1951, págs. 103 y sigs.

⁵ Cf. la edición de *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona, 1543 (facs. S. Sebastián, 1936), fol. 30 r., cuyo orden sigo en la numeración de las canciones.

⁶ *De los Sonetos, Canciones, Mandriales y Sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca Traduzidos del toscano por Salomón Vsque Hebreo*, Venecia, 1567, hoja a4.

siguientes, uno de sus adjetivos preferidos, tanto por inclinación léxica como por actitud temperamental: *manso*. Tampoco deja desaprovechada la ocasión de insertar su buena nota de ciencia escolástica:

Claros y frescos ríos,
Que mansamente vays,
Siguiendo vuestro natural camino.

Versos que, sin ser de los peores de Boscán, palidecen y, con sus prosaicos detalles, se hacen más pesados al lado de los de Petrarca.

El ambiente natural que éste describe, o mejor dicho sugiere, con admirable levedad léxica, es el ambiente inmediato, el que por todos lados roza, casi sin tocarla, la figura de Laura:

*gentil ramo, ove piacque,
con sospir mi rimembra, . . .
a lei di fare al bel fianco colonna:
erba e fior che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno:
aere sacro, sereno,
ove Amor co'begli occhi il cor m'aperse.*

Boscán, poeta de los suspiros, también proyecta su estado de ánimo en las cosas:

Desiertos montes míos,
Que en vn estado estáys,
De soledad muy triste de contino,

pero luego se abandona a su pasión por la antítesis, pasión que cultivara hasta la saciedad en las coplas de la primera época y a la que tampoco renuncia al adoptar la manera italiana:

Aues en quien ay tino,
De descansar / cantando,
Arboles que viuís
Y estáys perdiendo a tiempos / y ganando ⁷.

Así, en el equilibrio retórico de la antítesis, un término sirve de contrapeso al otro y, la imagen, completándose en tan breve círculo, se neutraliza.

Además — y es lo que más llama la atención — el ambiente, mucho más amplio aquí, pero también mucho más convencional (ríos, montes, árboles y pájaros), se ha vaciado: ha desaparecido la re-

⁷ En la edición de 1543 le falta una línea, por la que se pone aún más de manifiesto la antítesis. La versión del Ms. 17.969 de la Biblioteca Vincencio de Lastanossa en la Nacional de Madrid, titulado *Cunciones y sonetos de Boscán por essarte toscana*, hoja 21 r., reza: "árboles que biuís / y en fin también morís".

lación inmediata y vivida entre el mundo exterior y la imagen de la amada (más tarde se referirá Boscán de manera convencional al lugar, "Do hizo amor de mí su sacrificio", 31 r., y afirmará sin ulterior especificación "Viene me ala memoria, / Donde la vi primero, / Y aquel lugar, do començé d'amalla", 31 v. La belleza de Laura no puede hallar punto alguno de contacto en un paisaje como el de Boscán. Este se vuelve a acercar a Petrarca sólo en la invocación con que se cierra esta estancia:

*Date udiencia insieme
a le dolenti mie parole estreme
O ÿ d me iuntamente
Mi voz amarga, ronca, y tan doliente.*

Nótese aquí de paso el sustantivo abstracto de Petrarca, que Boscán sustituye, como tantas veces hace también en la traducción del *Coriesano*, por un verbo: *date udiencia* = 'oídmé'; concretización que tiene cierto paralelo en la correspondencia de *parole* y *voz* y halla un remate bastante prosaico en el adjetivo *ronco*. Recuérdese además que a Boscán no pocas veces le faltan las palabras para acompañar en toda su extensión el ritmo del endecasílabo⁸.

Para comparar las estancias siguientes hay que tener en cuenta el distinto contenido autobiográfico de las dos canciones. Como sospechó Crawford al rastrear la sucesión de experiencias amorosas que corre por los versos de Boscán⁹, no se trata aquí del último y sereno amor del poeta por Elena de Zúñiga, la dama que fue luego su esposa, sino de una de sus pasiones precedentes. De la misma canción se deduce que el poeta se halla lejos de la amada. El pensamiento de la muerte, eje central de la canción de Petrarca, se presenta también a la mente del poeta barcelonés, pero en el sentido opuesto: Boscán no debe ni puede morir. Puede ser que otra canción de su tan admirado Maestro, la cuarta, le sirva en este caso de modelo:

*dopo l'empia dipartita
che dal dolce mio bene
feci, sol una spene
è stata in fin a qui cagion ch'io viva:
diciendo: perché priva
sia de l'amata vista,
mantienti, anima trista.*

(5-11).

Pero Boscán, fiel hijo de "ciudadanos honrados" de Barcelona, se siente movido por el "que dirán" y se pierde en autoexhortaciones moraliza-

⁸ Véase, p. ej., en la *Octava Rima*: "Hablando estas palabras, que habló" (fol. 147 r.).

⁹ Cf. J. P. W. CRAWFORD, *Notes on the Chronology of Boscán's Verses*, en *Modern Philology*, XXV, 1927, págs. 29-36.

doras, mientras que Petrarca hace de la nostálgica imagen de la muerte otro exordio para reanudar la visión de Laura:

*Da'be'rami scendea,
dolce ne la memoria,
una pioggia di fior sovra'l suo grembo,
ed ella si sedea.
umile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo.*

En otra composición más lograda, en la *Octava Rima*, hallaremos una reminiscencia de estos versos¹⁰, insertada armónicamente en la descripción de un paisaje de ensueño. En la canción que nos interesa, en cambio, el poeta entretiene la espera con el recuerdo de la amada; pero es el esquema métrico de la canción lo que liga entre sí las estancias, y no una unidad emotiva y fantástica. Así, mientras que la mirada de Petrarca se concentra en una figura en perfecto y sereno reposo, el poeta barcelonés insiste una vez más en el desasosiego de su propio estado de alma:

Passare imaginando,
Si en hombre tan rebuelto
Puede'l imaginar hazer su officio.

Desde luego, en otras poesías, como en la juvenil *Canzone I*, recuerda también Petrarca las "acciones" de Laura y en la cuarta, p. ej., nos habla de "gli atti suoi soavemente alteri" y de sus "accorte parole"; pero no cabe duda que el objeto constante de su contemplación es la belleza de la amada, belleza que se ha "grabado en su memoria" (Canción V, 66): *il bel viso, le trecce bionde, i begli occhi soavi, le braccia gentili, la bella mano, gli occhi leggiadri, l'angelica beltade*. Belleza que en lo humano refleja lo divino y se hace, en su serena quietud, centro de la creación y objeto de la pasmada admiración del hombre.

A Boscán, en cambio, lo que le interesa en primer término es la acción, el ir y venir material y espiritual, el contraste entre lo exterior y lo interior. Como en un calidoscopio se refractan en su imaginación los actos y los pensamientos de la amada:

Agora ya imagino
Lo que'stará haziendo.
Las horas estoy viendo
En ella, y los momentos:
Y cada cosa pongo en su sazón,
Connigo acá la entiendo,
Pienso sus pensamientos,

¹⁰ "Las flores de los árboles, cayendo, / Las dulces aguas andan meneando. / Y cada flor que destas allí cae, / Parece, que al caer Amor la trae" (fol. 141 v.).

Por mí saco los suyos quales son.
 Dízeme'l corazón,
 Y pienso yo, que acierta:
 Ya'stá alegre, ya triste,
 Ya sale, ya se viste,
 Agora duerme, agora'stá despierta.

En estos versos, que aquí tienen la frescura de una copla, desempeña la imaginación su función primaria, acelerada y multiplicada por el amor, pero no transfigurada. Es significativo, por lo tanto, que esta estancia termine atribuyendo a la facultad discursiva una parte igual a la que le corresponde al amor:

El seso y el amor
 Andan por quien la pintara mejor.

Toda la poesía amorosa de Petrarca ilustra desde luego ese continuo doblarse del pensamiento sobre sí mismo, esa introspección tormentosa que es propia de todo amor erótico, por muy sublimado que esté. Pero el egocentrismo de Boscán es de lo más elemental e ingenuo. Por una parte se sabe amado ("Tan triste partí yo, / Que aunque no quiera, ella lo sintió", 31 r.) y por otra cuenta con que la gloria de amar recaerá sobre él. Es significativa en este sentido la coincidencia de hallarse el mismo término, *gloria*, en la frente de la cuarta y de la séptima estancia de Petrarca y de Boscán, respectivamente, donde los dos — de modo bien distinto — contemplan los parajes en los que vieran a la amada:

*ed ella si sedea
 umile in tanta gloria.*
 Y náceme tal gloria
 De ver cómo la quiero,
 Que's ya mejor qu'el vella el contemplalla.
 (31 v.).

La posesión de Laura en el mundo transfigurado de la belleza tiene al poeta completamente abstraído del mundo real, en el que no abriga esperanza alguna de alcanzarla:

*Così carico d'oblio
 il divin portamento
 e'l volto e le parole e'l dolce riso
 m'aveano, e sì diviso
 da l'immagine vera.*

Para Boscán en cambio, como ya vimos, el recuerdo de la amada viene a ser a menudo una superación discursiva de la realidad, superación en la que a veces el poeta se complace, entregándose gustoso al continuo vaivén entre uno y otro mundo, entre el soñar y el desesperarse, a la contemplación compasiva de sus propios dolores. Temas

estos que desde luego tienen numerosas correspondencias en la poesía de Petrarca, pero que en los versos de Boscán están expresados con un desasosiego, una abundancia de antítesis artificiosas y de alusiones a circunstancias concretas, que poco tienen de común con los versos mejores del poeta de Arezzo, y nada, desde luego, con la presente canción.

La segunda parte del poema de Boscán tiene por lo mismo escaso interés comparativo, como no sea el último verso antes de la despedida:

Cobra buen corazón mi alma triste,
Que yo la veré presto,
Y miraré aquel cuerpo y aquel gesto.

pero "le belle membra" y el "bel viso" se han quedado desnudos del adjetivo que les da luz¹¹.

Una yuxtaposición de Petrarca y Boscán sería injusta, si estableciéramos una comparación de valores intrínsecos. Pero no deja de ser útil para puntualizar muchos aspectos de la mentalidad y expresión poética de este último.

Quedaría incompleto sin embargo el análisis de la canción II de nuestro autor, si no subrayáramos incorporación de conceptos de una obra cuya influencia es patente también en otros versos de Boscán¹²: el *Cortegiano* de Baltasar Castiglione. Acaso la preferencia misma de nuestro poeta por la contemplación resume la substancia del célebre discurso del Bembo en el cuarto libro del *Cortesano*:

Que's ya mejor quel vella el contemplalla.
(31 v.),

aunque también puede proceder de la inspiración petrarquista. No así, en cambio, la detallada descripción de las virtudes y méritos de su dama, en la décima estancia. El poeta italiano también alaba "l'alto intelletto", la "onestade e cortesia" (Canción IV) de Laura. Pero los méritos que Boscán atribuye a su amada nos hacen pensar sobre todo en las damas de la corte de Urbino:

Tengo en el alma puesto
Su gesto tan hermoso
Y aquel saber estar adonde quiera:
El recoger onesto,
El alegre reposo,
El nosequé, de no sé qué manera,

¹¹ Sobre la frecuente desaparición de *bello* y *bellezza* en las traducciones e imitaciones de Boscán, cf. mi nota *Bello, bellezza e buono*, en *Quaderni Ibero-Americani*, III, 1951, págs. 89-95.

¹² Claras reminiscencias del ideal cortesano las han notado también O. H. GREEN en *Boscán and Il Cortegiano: The Historia de Leandro y Hero*, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, IV, 1948, págs. 3-14 y A. G. REICHENBERGER, *loc. cit.*, pág. 105.

Y con llaneza entera
 El saber descansado:
 El dulce trato hablando,
 El acudir callando,
 Y aquel graue mirar dissimulando.
 (32 v.).

La mujer del *dolce stil nuovo*, la que cantara Petrarca, ya no es puro objeto de contemplación, fruición de los ojos, elevación del alma; es el centro, alrededor del cual gira todo el refinado ambiente cortesano: "No veis vos" — nos dice Castiglione traducido justamente por Boscán — "que de todos los ejercicios alegres y cortesanos que dan lustre al mundo, la principal causa son las mujeres?"¹³ Por cualidades como las que enumera la estancia que acabamos de citar, añoraba Castiglione a Isabel Gonzaga y por ellas ensalzó a Isabel la Católica y a otras grandes damas del pasado, y en la controversia entre los feministas y los antifeministas dio la palma a aquéllos.

Los pasajes paralelos se agolpan a la memoria. La mujer ha de ser hermosa (pág. 228); apartándose de toda sensualidad, según la doctrina neoplatónica de Bembo, el caballero ha de gozar con los ojos "aquel resplandor, aquellas gracias, aquellas centellas de amor, la risa, los ademanes y todos los otros dulces y sabrosos aderezos de la hermosura" (pág. 383).

Si "anda en una corte" lo principal es que tenga "una cierta afebilidad graciosa, con la que sepa tratar y tener correa con toda suerte de hombres honrados, teniendo con ellos una conversación dulce y honesta, y conforme al lugar y a la calidad de aquella persona con quien hablar" (pág. 229). Saberse portar según las circunstancias o, como lo expresa Boscán, "saber estar adonde quiera", es una de las reglas más importantes en las que hace hincapié Castiglione.

En cuanto a la honestidad "siempre ha de andar en todo" (pág. 229). Ríjase la mujer de tal manera "que no solamente sea libre de culpa, más aún de sospecha; porque la mujer no tiene tantas armas para defenderse de lo que le levantan como el hombre" (pág. 228).

El "alegre reposo": aparente paradoja que se resuelve en el término medio, la "mediocrità" clásica de Castiglione, o, como traducía Boscán, "una cierta medianía difícil" (pág. 229). Grave sin ser seca, la mujer ha de ganar a los hombres "con su gentileza, con sus buenas costumbres, con su autoridad, con su gracia, con su buen descuido" (pág. 291).

En el pasaje que acabamos de citar, "descuido" es una cualidad que Boscán añade al texto original, y con razón. ¿Qué cualidad hay más propia del cortesano y de la dama que la *sprezzatura* o, para usar los términos de nuestro poeta, la llaneza, el saber descansado, el disimulo? Por este "descuido" o *sprezzatura* se encubre el arte y se muestra "que

¹³ Cito por la edición del C. S. I. C., Madrid, 1942, pág. 284.

todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado" (pág. 59).

Sin ostentación, pues, la dama ha de alcanzar y ejercer las habilidades que se convienen a su sexo: el "saber" ("tenga noticias de letras, de música, de pinturas, y sepa danzar bien", pág. 234); y sobre todo el arte de la conversación: "es necesario que la Dama, demás del conocimiento que ha de tener de la persona con quien hablare, tenga noticia de muchas cosas, porque, tratando agora de las unas y agora de las otras, haga su conversación larga, desenfadada y sustancial", escribe el traductor Boscán (pág. 231), añadiendo al texto italiano toda la oración subordinada. Cuando se trata de las virtudes o de los vicios de la mujer, nunca se queda corto del original.

Resumiendo estas breves notas vemos que el análisis de la Canción II de Boscán acusa imitación petrarquesca en la forma y en algunos de sus motivos: invocación a la naturaleza, alusión a la muerte, imagen de la mujer amada; todo ello con las tajantes modificaciones que subrayamos arriba. La pauta general que el poeta barcelonés deriva de su modelo se combina por un lado con la disección de sus propios sentimientos, y por otro con la presentación de la dama de corte. Esta "contaminación" entre lo petrarquesco y lo quinientista no extraña en un discípulo de Castiglione y de Bembo, pero interesa para ilustrar, en general, los procesos imitativos y, en particular, la difusión de los ideales del Renacimiento italiano por obra de Boscán.

MARGHERITA MORREALE.

The Catholic University of America,
Washington.

OBSERVANDO EL LENGUAJE INFANTIL

La didáctica del lenguaje ha constituido uno de los más vehementes afanes del Ministerio de Educación de Guatemala. Bajo la diestra dirección del doctor Raúl Osegueda, entonces ministro, y del profesor Carlos González Orellana, subsecretario, y por iniciativa del señor González Orellana, maestro de verdad, conocedor como pocos de los problemas pedagógicos de su país, emprendimos el extenso estudio de 9280 composiciones escritas¹ de niños de segundo y tercer grados de

¹ En realidad nuestro estudio se concretó a un número de trabajos mucho menor, aunque siempre estimable. De los 9280 trabajos que recibimos, la mitad eran respuesta a un cuestionario propuesto por nosotros; al estudiar estas respuestas, de las cuales sólo tomamos en cuenta 100, notamos que el cuestionario, lejos de estimular la actividad lingüística de los escolares, había servido para limitarla, por lo cual desechamos el resto. Otra porción tuvimos también que desechar: la que comprendía todos aquellos trabajos en que notamos una manifiesta influencia del maestro o que eran realizados sobre artificiales temas impuestos. El número de trabajos estudiados detallada y cuidadosamente quedó reducido a 4130 composiciones.