

Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Band: 9 (1996)

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

Kapitel: Los sonetos italianos de Bartolomé de Torres Naharro

Autor: Canonica, Elvezio

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

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

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

4. LOS SONETOS ITALIANOS DE BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO

4.1. Introducción

El dramaturgo y poeta extremeño Bartolomé de Torres Naharro (1485?-1524?) constituye una de las primeras muestras de la figura del poeta-soldado, que será la característica de casi todos los autores españoles propiamente renacentistas. El binomio de las armas y de las letras conlleva en él, como en muchos de los autores sucesivos, una estancia en suelo italiano. En efecto, sabemos que pasó a Italia como soldado en las tropas del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba y allí estuvo al servicio de César Borja, el hijo del papa Alejandro VI, un español de lengua materna catalana. Esta circunstancia explica el alto porcentaje de españoles que confluyó en la ciudad eterna a principios del siglo XVI. Nuestro autor se afincó en Roma, al servicio de Giulio de' Medici, el primo del papa León X, y que será luego también elevado al solio pontificio con el nombre de Clemente VII. En 1516, Torres Naharro pasó al servicio de un cardenal conterráneo suyo, Bernardino de Carvajal, a quien dedica la edición suelta de su comedia *Tinellaria*. En 1517 dedica la recopilación de sus obras dramáticas, la *Propalladia*, al Marqués de Pescara, Fernando d'Avalos y a su esposa, la poetisa Vittoria Colonna. Sabemos que esta última estuvo en contacto con Juan de Valdés, y llegó a compartir sus ideales religiosos reformistas, sin salir por ello de la ortodoxia católica. Este dato nos da la pauta para recordar el ambiente romano en el que se desarrolló la actividad literaria de nuestro poeta. Estamos en un clima de plena decadencia y de relajación moral, cuyas mejores muestras literarias sean quizás *La lozana andaluza* de Francisco Delicado (Venecia, 1528) y la *Cortigiana* de Pietro Aretino (1534), y cuya consecuencia política fue el famoso «sacco di Roma» por obra de las tropas imperiales en 1527. No se olvide que el hermano de Juan de Valdés, Alfonso, escribió una apasionada defensa del emperador en aquella circunstancia histórica, siendo él mismo uno de los más fieles seguidores de las ideas erasmianas, que tanta mella hicieron en la España del siglo XVI⁹¹. En este contexto histórico e ideológico, la

⁹¹ Se trata del *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, publicado en Roma sin fecha (Bataillon propone el período entre 1541 y 1545), y que fue prestamente traducido al

vinculación de Torres Naharro con Vittoria Colonna es una importante señal acerca de su postura ideológica, que será también afín a la de los círculos valdesianos, como nos lo va a confirmar precisamente el estudio de sus sonetos italianos. Sus contactos con los autores italianos fueron sin duda numerosos, pero no se transparentan de manera evidente en sus obras. Es probable que haya conocido al famoso poeta Serafino Aquilano (1466-1500): el nombre de este autor inspiró el título de dos de sus comedias, la *Seraphina* y la *Aquilana*. Además, es plausible que conociera también la obra de Agnolo Poliziano (1454-1494), que fue el preceptor de Giovanni de Medici, el futuro papa León X, en cuya corte romana se representaron las comedias del autor extremeño. Es posible que en la misma comedia *Seraphina* (1521), los nombres de los personajes de «Policiano» y de «Orfea» sean un guiño hacia León X, quien apreciaría esta alusión a su antiguo preceptor a través de la mención de su seudónimo y de una de sus obras más famosas, la *Favola d'Orfeo* (1471)⁹². Sin embargo, como bien vio E. Gillet, aparte de estas alusiones y de otras más obvias a alguna composición petrarquesca, su poesía más bien se sitúa en la huella de la tradición hispánica, tanto en la forma como en el fondo⁹³.

4.2. Los poemas plurilingües

En la historia del bi- y plurilingüismo literario, el nombre de Torres Naharro representa un hito importante. Sobre todo conocida es su producción dramática en la que hace uso de diferentes idiomas, mientras que el mismo procedimiento en su producción lírica no ha sido objeto de ningún estudio completo⁹⁴. Sus obras dramáticas muestran la coexistencia de varias lenguas en una misma pieza, o sea una utilización «simultánea» del bi- y plurilingüismo, mientras que su obra lírica nos revela otra faceta de este mismo recurso, que podríamos denominar «alternante». En efecto, Torres Naharro, al lado de

italiano en 1545, traducción que fue reeditada seis veces. Véase la excelente edición moderna de Rosa Navarro Durán en la colección «Letras hispánicas» de la editorial Cátedra (Madrid, 1994, 3a. ed.).

⁹² Para todos estos datos, cfr. la edición crítica de la *Propalladia* llevada a cabo por E. Gillet (4 vols., Bryn Mawr and Philadelphia, 1943-62, en especial en el vol. IV, pp. 419-420).

⁹³ He aquí las palabras exactas de Gillet: «essentially he remains a Spaniard, mourning the Spanish dead, singing the Spanish victories, and faithfully continuing on alien soil the Spanish poetic tradition of the fifteenth century» (op. cit. vol. IV, p. 426). A las mismas conclusiones llega también John Lihani en su monografía: *Bartolomé de Torres Naharro*, Boston, Twayne, 1979, pp. 23-27.

⁹⁴ Nos hemos ocupado de sus obras dramáticas plurilingües en dos artículos: «Lo spagnolo degli italiani e l'italiano degli spagnoli. Alcune commedie del XVI e XVII secolo», en: *Nuova secondaria*, Brescia, noviembre 1988, pp. 68-73; «Del plurilingüismo al bilingüismo: el camino hacia la verosimilitud en las comedias de Torres Naharro», en: *Estudios de literatura y de lingüística españolas. Miscelánea en honor de Luis López Molina*, Lausanne, 1992, *Hispanica Helvetica* 4, pp. 115-131. Cfr. también el reciente estudio de Teresa Cirillo, *Plurilingüismo in commedia: B. de Torres Naharro e G. B. Della Porta*, Napoli-Milano, Morano, 1992.

poemas en castellano y de otros en varias lenguas, compone tres sonetos enteramente en otra lengua, el italiano. Antes de entrar en el estudio pormenorizado de estas tres composiciones, sin embargo, quisiéramos mencionar los otros poemas plurilingües que se encuentran en la «editio princeps» de la *Propalladia*, la de Nápoles de 1517, ya que en la edición expurgada de Madrid (1573) desaparecen todos los poemas no españoles o que contienen pasajes en otras lenguas.

El *Capítulo IV* es una composición que se funda en el género italiano del «capitolo», de tradición satírico-burlesca, a cuyo máximo representante, el florentino Francesco Berni (1497-1535) probablemente Torres Naharro conoció en Roma. El contenido se adapta bien al «capitolo» italiano, puesto que el poeta pide a su protector, Giulio de' Medici, primo del papa León X, que recupere la mula que le había regalado, o que le mande el dinero para pagar su mantenimiento. Como se ve, este motivo enlaza con la tradición hispánica de la poesía de petición (o «mendicante», como la llama Menéndez Pidal), de la que hay varias muestras en los cancioneros medievales, especialmente en el de Baena⁹⁵. Si el género literario escogido es de indudable procedencia italiana, la forma en cambio es totalmente hispánica, puesto que en lugar de la «terza rima», el poeta extremeño opta por la ya clásica estrofa manriqueña, es decir la sextilla correlativa de pie quebrado. En los 66 versos, alternan tres lenguas: el latín, el castellano, y el italiano. La alternancia, sin embargo, no es simétrica ni tampoco equilibrada: en efecto, 36 versos están en latín, mientras que sólo 18 están en castellano y 12 en italiano. Estas lenguas desempeñan ante todo una función práctica, para que el destinatario no pueda dejar de entender la urgencia de la petición. Además las citas latinas de los *Salmos* en este contexto trivial añaden un toque goliárdico que seguramente apreciaría su protector.

Las *Canciones V* y *VI* reproducen el género popular italiano de las «canzoni a ballo», también llamadas «barzellette» o «frottole», que se pusieron de moda a partir de la segunda mitad del s. XV, por obra de poetas cortesanos como el Policiano o el propio Lorenzo de' Medici, el Magnífico, padre de León X. Encontramos el esquema métrico característico de esta forma, con una «ripresa» de cuatro versos octosílabos y dos «stanze» con la repetición a modo de estribillo de los dos últimos versos de la «ripresa». Presentan ambas un bilingüismo latino-castellano, y son mucho más cortas. En la *V*, las dos lenguas alternan de verso en verso y, puesto que la rima es también alternante, no hay rimas bilingües. En la *VI* los versos se reparten equitativamente el poema en dos mitades. Tan sólo en los cuatro versos de la «ripresa» aparecen rimas bilingües, aunque bastante banales (*convertendo* : *corriendo* y *Sión* : *consolación*). En cuanto a la temática, la *Canción V* es una invectiva en contra de la figura del traidor Judas, bajo cuyo nombre E. Gillet propone leer el del

⁹⁵ Como recuerda Gillet, en el *Cancionero de Baena*, el propio Alfonso de Baena se queja ante el rey «de la pobreza de una mula que se le murió e pidiendo la merced e ayuda para su costa e mantenimiento». Sobre este tema cfr. el estudio de Ingrid Bahler, *Alfonso Alvarez de Villasandino: Poesía de petición*, Madrid, Ediciones Maisal, 1975.

papa Alejandro VI, muerto más de diez años antes, en 1503. La utilización de la lengua de la Iglesia y la de España, patria del papa Borja —cuya lengua materna sin embargo era el catalán— tiene como efecto la universalización de la invectiva, que no puede pasar inadvertida. La intención de la canción VI, en cambio, resulta más oscura, puesto que el poeta expresa su alegría —echando mano para ello del latín de los Salmos—, por unas «nuevas» cuyo contenido sin embargo desconocemos totalmente.

4.3. Los sonetos italianos

Al lado de estas muestras de bi y plurilingüismo simultáneo, la poesía de Torres Naharro presenta también un interesante caso de bilingüismo alternante, comparable al de Carvajales en la corte de Alfonso el Magnánimo en Nápoles. En efecto, en la *Propalladia* de 1517 encontramos tres sonetos escritos íntegramente en italiano. Es notable ante todo la asociación de la lengua con la forma poética y con el metro, puesto que son éstos los únicos sonetos y los únicos endecasílabos de Torres Naharro que poseemos. Ello quiere decir que para él, esta asociación de estrofa y de metro sólo era posible en italiano, lo cual es una demostración de que el experimento del Marqués de Santillana aún no había cundido en las letras hispánicas.

En efecto, habrá que esperar todavía algunos años para que, a raíz de la famosa conversación de Andrea Navagero con Joan Boscà que tuvo lugar en Granada en 1526, la operación de transplante del endecasílabo italiano al jardín poético castellano sea efectiva. A Torres Naharro, que en Roma está en contacto con su mundo literario y que seguramente está en posesión de un discreto conocimiento de la lengua italiana, le debió de parecer excesivo componer sonetos en castellano, dadas las circunstancias específicas. Al mismo tiempo, sabe que no puede competir con los autores italianos, y es por ello que se limita a tres sonetos, como muestra de admiración y homenaje de un extranjero hacia esta forma, pero al mismo tiempo como prueba tangible de su propia italianización literaria. A este propósito, son muy significativas las palabras que, algunos decenios más tarde, hacia 1550, Cristóbal de Castillejo pondrá en boca de Torres Naharro, en defensa de los metros castellanos:

Torres dixo: «Si yo viera
Que la lengua castellana
Sonetos de mí sufriera,
Fácilmente los hiciera,
Pues los hice en la romana;
Pero ningún sabor tomo
En coplas tan altaneras,

Esriptas siempre de veras,
 Que corren con pies de plomo,
 Muy pesadas de caderas»⁹⁶.

Para el texto de los sonetos, vamos a reproducir la versión establecida por E. Gillet en su edición crítica⁹⁷, que hemos cotejado con la de la *princeps* de 1517, cuyas variantes ponemos en nota. Como se verá, Gillet opta, con buen criterio, por mantener las formas gráficas hispanizadas.

4.3.1. El soneto amoroso

Sonetto I

Da chi saper potrei mio gran dolore?
 Da voi? —Non già, che so che non volete.
 Da me? —Non son in conto⁹⁸ di prophete.
 Dal ciel? —M'è⁹⁹ stato sempre traditore.

D'amor? —'l hè cieco, tristo, frapatore. 5
 da lui piacer giamai non haverete:
 non sa se non mandar quele saete
 che tute veli mena mezo al cuore.

Caciato sono a torto dal bel viso
 che solea sì con gratia dar mi udiencia; 10
 caciato sì fo Adam dal paradiso.

Ma quello che si vede nela ausencia
 da sé, da voi, dal mondo esser diviso,
 nè'l sa, nè'l può, nè'l¹⁰⁰ vol haver paciencia.

Las variantes de la *princeps* parecen ser efectivamente malas lecturas, y concordamos plenamente con las enmiendas de Gillet, con la única excepción de *veli* (v. 8), que tendría que escribirse en dos palabras, puesto que se trata de los dos pronombres, directo (*li*, que en realidad debería ser *le* puesto que se refiere a las *saete*) e indirecto (*ve*). En este mismo verso 8, falta la preposición

⁹⁶ Cfr. Cristóbal de Castillejo, «Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano», en: *Obras de conversación y pasatiempo* (Madrid, 1573), reeditadas en: *Obras*, ed. de J. Domínguez Bordana, Madrid, 1927, Clásicos Castellanos, vol. II, pp. 226-236 (cit. p. 235). Cursiva nuestra.

⁹⁷ Cfr. Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia*, 4 vols., Bryn Mawr, Pennsylvania, 1943-1951, vol. I, pp. 232-233.

⁹⁸ «inconto» (N 1517).

⁹⁹ «me» (N 1517).

¹⁰⁰ «nel... nel... nel» (N 1517).

in entre *mena* y *mezo*, que en su forma enclítica no altera el cómputo silábico. Proponemos pues editar este verso como sigue:

che tute ve le mena 'n mezo al cuore.

Otro punto gramaticalmente dudoso está en la forma *fo* como tercera persona del pretérito de *essere*, en el v. 11. Como se verá en otras ocasiones, Gillet, frente a unas formas inusuales en el italiano de la época, tiende a justificarlas como arcaísmos, porque las encuentra en el italiano antiguo, remitiéndose a la autoridad de la gramática histórica italiana de Meyer-Lübke¹⁰¹. En realidad, si miramos más de cerca los ejemplos que proporciona el ilustre lingüista alemán, notamos que en la mayoría de los casos se refieren a la tradición poética italiana anterior a Dante, cuyo conocimiento por parte de Torres Naharro nos parece muy poco probable. En este caso concreto, ya en Dante la forma normal y única es *fu*, siendo posibles las alternancias sólo en las formas del plural: *foro*, *furo*, *forono*, *furono*. Sin excluir del todo una posible pronunciación regional o dialectal, nos parece por lo tanto más plausible enmendar en *fu*, manteniendo intacta la sinalefa. En cuanto a la forma latinizante del futuro *haverete*, además de su necesidad para fines métricos, es todavía relativamente frecuente en textos italianos de la época e incluso posteriores¹⁰².

Pasando ahora al aspecto métrico, se trata de un soneto de cuatro rimas de disposición regular (ABBA ABBA CDC DCD). La versificación es también regular, aunque son pocos los encuentros vocálicos: en el primer cuarteto no hay ninguno, en el segundo uno, resuelto con una normal sinalefa (*mezo al*); en el primer terceto, en cambio, el fenómeno se intensifica, puesto que en cada uno de los tres versos hay una sinalefa, y en el segundo además encontramos una sinéresis en *solea* (v. 10); el segundo terceto presenta tan sólo dos sinalefas. Esta desconfianza en los encuentros vocálicos tiene evidentemente importantes consecuencias a nivel rítmico. En efecto, en la mayoría de los versos el ritmo es duro, martilleante, puesto que los acentos se suceden uno tras otro, lo que dificulta la individuación del acento principal, al lado del obligado en la décima sílaba:

Da chi saper potrei mio gran dolore?

2a 4a 6a 8a 10a

Da voi? —Non già, che so che non volete.

2a 4a 6a (8a) 10a

Da me? —Non sono in conto di prophete.

2a 4a 6a (8a) 10a

¹⁰¹ Se trata de la *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, 1927.

¹⁰² Encontramos por ejemplo un «averei» en una obra burlesca del Aretino y un «doveresti» en un poema amoroso del Policiano.

Como se ve, hay una acumulación de acentos, que poseen casi todos la misma intensidad. En los versos más logrados, sin embargo, podemos apreciar que el acento principal es el de sexta sílaba, es decir que los endecasílabos tienden al tipo «a maiore»:

Caciato sono a torto dal bel viso

2a 6a

Che solea sì con gratia dar mi udiencia,

3a 6a

Caciato sì fo Adam dal paradiso

2a 6a

Por otra parte, no hay que pasar por alto la importancia del acento en la cuarta sílaba, que en algunos versos provoca incluso una cesura (vv. 2, 13,14). Este tipo de acentuación hace manifiesto el enlace de estos «endecasílabos» con los «decasílabos» catalanes y franceses. Sin embargo, aun en los casos de cesura indudable, el acento principal del verso sigue siendo el de sexta sílaba, o sea que incluso estos versos tienden al tipo italiano «a maiore».

El examen de las rimas nos va a llevar a consideraciones de tipo lingüístico. Si nos fijamos en la rima B, notamos dos fenómenos: por un lado la ausencia de valor fonológico de la geminada, rasgo por otra parte bastante característico de la pronunciación italiana de los hispanohablantes, explicable por la pérdida temprana en castellano de la oposición fonológica entre vocales abiertas y vocales cerradas, al contrario del italiano. En efecto, la rima *haverete* : *saete* es puramente gráfica, ya que la *t* geminada de *saette* abre la *e* de un grado, de manera que su pronunciación es abierta. Se trata pues de un hispanismo fonético, lo cual puede apuntar hacia una composición puramente mental del soneto, sin declamación por parte de un italofoño. La otra pareja de palabras unidas por la rima B, *volete* : *prophete*, plantea otro tipo de problemas. E. Gillet cree que Torres Naharro imita las formas del italiano antiguo, en el que los sustantivos masculinos terminados en *-a* podían, en algunos casos, presentar la terminación del plural en *-e* en lugar de *-i*. Pero parece claro que aquí estamos frente a una forma del singular, puesto que se refiere al propio poeta. La locución *essere in conto di*, con el significado de 'estar considerado como', 'tener la reputación de' está atestiguada en la poesía italiana antigua. Por lo tanto, podemos traducir este verso como: «no tengo la reputación de ser un profeta». El argumento del editor americano pierde así todo valor y, a decir verdad, el propio Gillet encuentra un poco forzada esta explicación, porque añade: «The archaic plural *prophete* is hardly natural here»¹⁰³. Creemos por ello más conveniente considerar este verso como un «ripio», quizás fundado en la forma latina *prophetae*. La grafía latinizante de

¹⁰³ Cfr. op. cit. vol. III, p. 132.

la *f* es por otra parte bastante corriente entre los escritores italianos y españoles de la época. En efecto, no parece plausible aducir la dificultad lingüística y gramatical representada por los sustantivos masculinos en *-a* del italiano, puesto que existen también en castellano. Parece tratarse más bien de una solución de emergencia a la que el poeta tuvo que recurrir *a posteriori*, es decir cuando los demás versos de los cuartetos estaban terminados.

En cuanto a la rima D: *udienza : ausencia : paciencia*, es evidente que reproduce la grafía de la dental africada sorda /z/, como en el italiano actual, y por ello nos parecería preferible editar estas palabras con la ç (cedilla), para no crear confusión con la pronunciación palatal de la *c* italiana.

Si pasamos ahora a un análisis más pormenorizado del léxico, lo primero que notamos es la presencia constante de la tradición literaria italiana lírica, concretamente de la obra de Petrarca. En el primer cuarteto, el léxico es tan «banal» que dispensa de cualquier examen intertextual. En el segundo cuarteto, el léxico se hace más marcado, y nos permite individuar unas fuentes más significativas. Así, por ejemplo, los adjetivos *cieco* y *tristo* y el verbo *menare* se encuentran todos en Petrarca, mientras que el término seguramente más llamativo, el adjetivo *frapatore*, si bien se encuentra en textos arcaicos con el mismo significado de 'imbroglione, ingannatore, impostore', es más probable que proceda de la literatura actual contemporánea de Torres Naharro. En efecto, se encuentra tanto en una obra burlesca del Aretino como en una comedia de la «Accademia dei Rozzi» de Siena, titulada *Gl'ingannati* (1531) que como sabemos, es una de las fuentes del teatro de Lope de Rueda. En los tercetos se intensifica la dependencia intertextual de la obra petrarquesca, puesto que casi todos los lexemas marcados tienen su correspondencia en el *Canzoniere*: los verbos *cacciare*, con el significado de 'echar fuera' (RVF 256) y 'solere' (RVF 236, 250), las locuciones *a torto* (RVF 57, 171), *dare udienza* (RVF 126), *essere diviso dal mondo* (RVF 17) y *da sè* (RVF 292), la rima *viso : diviso*, con además la misma formulación *dal bel viso* (RVF 37).

Para terminar con el léxico, quisiéramos llamar la atención acerca del pronombre *quello* del v. 12. Es a todas luces un hispanismo mental fundado en la identidad en español de *aquel* como adjetivo demostrativo y pronombre personal. En italiano, en cambio, hay una oposición entre *quello* y *colui*; esta última forma sería la correcta aquí.

Pasando ahora a la sintaxis, notamos que, al igual que el léxico, es muy sencilla. En efecto, el predominio de la parataxis sobre la hipotaxis es aplastante. Además, tanto los versos como las estrofas forman unidades lógicas cerradas, lo cual conlleva la ausencia casi total de encabalgamientos (un único ejemplo entre los vv. 12-13). Esta construcción formal muy regular constituye el telón de fondo en el que destaca la armazón lógica del soneto, donde aparecen estructuras simétricas que ya corresponden al gusto formal de la poesía renacentista.

Se habrá notado la insistencia en la trimembración, vertical en el primer cuarteto y horizontal en el último terceto. Las dos estrofas internas —segundo cuarteto y primer terceto— se relacionan como dos polos opuestos: el tirano (Amor) y el tiranizado (poeta). Sin embargo, estamos aún lejos de la perfección formal de un Garcilaso. En efecto, la simetría está tan sólo esbozada y no llega a realizarse plenamente, como lo muestran la repartición de los cuatro agentes en dos estrofas según el esquema poco simétrico 3 + 1 (*voi, me, ciel + Amor*) y la recolección de los tres primeros elementos en la estrofa final, que fracasa parcialmente porque el tercero (*ciel*) es sustituido por otro (*mondo*). Además, el orden de la recolección no es respetado, puesto que el yo lírico se antepone al tú y adopta la forma impersonal (*sé, voi*).

En cuanto a la temática del soneto, ya hemos destacado su total convencionalismo dentro de la poética petrarquista. Se trata una vez más de la lamentación del yo lírico, quien se queja de un genérico «dolor» amoroso y se pregunta quién se lo puede explicar. Es en este sentido que, a nuestro juicio, hay que entender la interrogación del primer verso que rige todo el soneto, cuya formulación no deja de ser aproximativa. En efecto, no queda claro si el poeta se interroga sobre los motivos de su dolor o bien sobre su naturaleza. Por las respuestas que recibe, puede deducirse que la pregunta versa sobre la primera opción. En efecto, el poeta no comprende el porqué de su exilio amoroso, que considera como una injusticia (*caciato sono a torto*). En otras palabras, se trata de uno de los tópicos más trillados de la tradición de la lírica amorosa, o sea el de la mujer desdeñosa y del amante desdeñado sin motivos aparentes, de procedencia trovadoresca.

En conclusión, podemos afirmar que Torres Naharro no se esmera demasiado en la composición de este soneto italiano. A pesar de la extrema prudencia con la que afronta esta experiencia (elusión de los encuentros vocálicos, empleo de un léxico tradicional y poco marcado, uso casi exclusivo de la parataxis, ausencia de desfases entre sintaxis y metro, extrema reducción de la actividad retórica) y a pesar de haber escogido un tema amoroso de amplia difusión, se ve obligado a buscar una solución de emergencia en la rima, y no consigue dominar la construcción formal del soneto. No obstante, en el contexto del presente trabajo sobre el bilingüismo poético hispanoitaliano, el estudio de este soneto nos ha puesto en evidencia la dificultad que supone el ejercicio poético bilingüe.

4.3.2. Los sonetos «satíricos»

Los dos sonetos italianos que quedan por estudiar se distancian del primero —y hasta se oponen— por la temática: en lugar de la anodina queja amorosa del amante abandonado, tenemos la apasionada sátira de la sociedad romana de la época. Pasamos pues de la temática del «fin' amor» a la que es propia del «sirventés».

más fácil determinar el otro acento secundario, generalmente el de segunda sílaba.

Pasando a las rimas, hay un cambio en la disposición de los tercetos con respecto al soneto anterior. Ahora Torres Naharro opta por el esquema: CDE CDE, lo cual significa que pasa del soneto a cuatro rimas al de cinco. Se trata de una variación que no se aleja de la norma petrarquesca, puesto que en el *Canzoniere* hay una proporción bastante equilibrada de los dos tipos de sonetos.

El análisis propiamente léxico de las rimas es, en cambio, mucho menos evidente. Nos referimos esencialmente a las rimas A y D. Empezando por la primera, llama la atención el acuerdo singular de los adjetivos *grande e forte*, el último en posición de rima (v. 4). En efecto, esta pareja de adjetivos se relaciona con el sustantivo plural *due cose*, por lo que nos esperaríamos la concordancia de número y género, que ya en el italiano de la época era: *grandi e forti*. Gillet se remite a la ya citada gramática histórica de Meyer-Lübke, y precisamente al párrafo que trata de la formación del plural de los sustantivos femeninos terminados en *-e*, que en la época antigua podían ser invariables, como en los ejemplos de Dante: *le parte, le gente, le prece, le consorte*, etc. Lo más llamativo en esta referencia es la incongruencia de la categoría gramatical. En efecto, aquí se trata de dos adjetivos, y no de sustantivos. En el capítulo dedicado a la formación del plural de los adjetivos en *-e*, Meyer-Lübke no menciona ninguna excepción a la regla del plural en *-i*. ¿Cómo explicar, entonces, estas formas? No es una pregunta fácil. Una posible explicación estaría en un conocimiento defectuoso del italiano, quizás fundado en el sustrato español, lengua en que los adjetivos en *-e* forman el plural añadiendo una *-s*, es decir sin modificar la vocal. Otra posible solución sería la de considerar la pareja de adjetivos no relacionada con el sustantivo *due cose* sino directamente con el sujeto del verso anterior, es decir: «quel vechione... sì grande e forte», aunque parezca casi una antinomia.

En cuanto a la rima D: *superiore : dolore* plantea otra dificultad en parte comparable con la analizada en la rima A. Gillet piensa que se trata de un plural arcaico de los sustantivos terminados en *-e*, y se remite al mismo párrafo de la gramática de Meyer-Lübke antes citada. El editor americano propone esta lectura: «Read: 'che' è dai superiore', meaning: 'que está mandado por los poderes de arriba'». Una vez más debemos hacer constar nuestro desacuerdo con esta explicación. En efecto, la fuente teórica en la que se apoya Gillet se refiere a la formación del plural de los sustantivos femeninos en *-e*, mientras que aquí parece tratarse de un masculino. Además, el acuerdo verbal en tercera persona del singular (*manda*) descarta la posibilidad de que se trate de un plural. Gillet trata de resolver estas incongruencias a través de una improbable acumulación de excepciones: en efecto, para él la forma ya inhabitual *superiore* en plural puede concordar con un verbo en singular *manda* en virtud de una nueva excepción prevista en la gramática de Meyer-Lübke. Como se echa de ver, el ahínco con el que Gillet pretende justificar

todas y cada una de las formas muestra en este caso a todas luces sus límites. Parece más prudente admitir que estos versos, si bien ofrecen un sentido general bastante claro («pero ves que es el Ser superior quien decide del destino de los hombres»), están faltos de los necesarios enlaces lingüísticos y gramaticales que autorizan una comprensión cabal de este pasaje. Como en el soneto anterior, la forma *superiore* podría responder más bien a una necesidad urgente *a posteriori*, pero que no alcanza su objetivo, es decir el de salvar la rima.

Pasando ahora al léxico, se nota un empleo de términos más marcados respecto al soneto anterior, y esto se debe sin duda al cambio temático. Así por ejemplo en el primer verso el sustantivo *bregate* con el significado de 'agrupación de gente' se encuentra en el *Decamerone* de Boccaccio, donde los jóvenes que se reúnen en las colinas de Florencia para huir de la peste y entretenerse con los cuentos reciben precisamente el nombre de *brigate*. Asimismo, el participio *acorte*, con el valor de 'avvertito, informato, che è a conoscenza' se encuentra en Dante, mientras que en Petrarca y en Boccaccio significa en primer lugar 'essere attento, badare, fare attenzione'. El aumentativo *vecchione* puede poseer una carga satírica (como en el episodio bíblico de «Susanna e i vecchioni»), pero puede también aludir a la edad avanzada, con todo el respeto que esto supone¹⁰⁴. La mención del *standardo della morte* se explica en relación con el título de «Confaloniere», que se refiere al que llevaba el *confalone*, que es casi un sinónimo de *standardo*.

En cuanto a la estructura lógica de este soneto, salta a la vista su menor elaboración con respecto al soneto precedente. Esto se debe en parte a la temática. En efecto, una atención mayor al significante es más compatible con una temática amorosa, donde el grado de información de los significados es menor que en una temática política o histórica, donde éstos son el elemento esencial. Por lo tanto, no sorprende demasiado la ausencia de simetrías y de paralelismos, ya que una lógica de tipo progresivo parece la más previsible en este género. Efectivamente, tras el anuncio de las «dos cosas» que fueron mostradas al papa (primer cuarteto), se explica en qué consisten, en cada una de las dos mitades del segundo cuarteto. De esta base contingente, se pasa a consideraciones más generales en los tercetos, siguiendo en esto un esquema ampliamente previsto en el soneto, donde los versos finales asumen a menudo un tono epigramático. En el primer terceto, dicha generalización se detiene en la figura del pontífice, mientras que en el segundo se hace universal y se aplica a todos los hombres.

Tampoco a nivel retórico destaca una actividad particularmente llamativa. Notemos tan sólo una antítesis ya de gusto plenamente renacentista que se funda en una «interpretatio nominis», o sea el nombre del papa (*Leone*)

¹⁰⁴ El *Dizionario della lingua italiana* de Tommaseo-Bellini (Torino, 1861-1879, s.v.) define *vecchione* de esta manera: «Spesso si dice di persona di venerando aspetto», y trae a colación un ejemplo de Agnolo Firenzuola, escritor toscano del s. XVI: «Èrale accanto un vecchione d'assai veneranda età».

como contraste con su tradicional apelación de «pastor». Como queda dicho, las metáforas del fuego y de la nieve, y su función antitética, son de directa derivación petrarquesca. La doble imagen del *stendardo*, en su acepción propia en la primera ocurrencia ('confalone') y en la figurada en la segunda ('stendardo de la muerte') corresponde al gusto por las antítesis que hemos observado a los otros niveles, y que es la ilustración a nivel de las formas de los significados que, como vamos a ver en el análisis interpretativo, también se fundan en una serie de contrastes llamativos.

En conclusión, a pesar del cambio temático, se siguen notando las mismas lagunas en el italiano poético de Torres Naharro. Sin excluir del todo posibles tergiversaciones independientes de la voluntad del autor —como por ejemplo errores de transcripción— parece evidente que Torres Naharro no domina todavía plenamente el italiano poético.

Podemos pasar ahora al aspecto propiamente interpretativo de este soneto que, como descendiente del «sirventés» provenzal, se funda en acontecimientos muy concretos y contingentes. Aquí radica, por otra parte, el escollo más tenaz para el estudioso de este peculiar género poético, que supone una puntual y extensa investigación en el terreno histórico. Sobre este soneto, las intervenciones críticas han sido muy escasas. El único crítico que se ha pronunciado acerca de él, aunque de forma hipotética, ha sido Benedetto Croce, para quien el *vechione* podría ser una alusión a San Pedro. Menéndez Pelayo y luego Gillet acogen esta propuesta como «plausible»¹⁰⁵. Si aceptamos esta interpretación, entonces queda por explicar a qué *fiesta* se refiere. El posesivo *sua* parecería indicar el día de San Pedro, es decir el 29 de junio de 1515, y podría aludir a los dos sucesos contrastantes que ocurrieron, acaso, en aquel mismo día: el nombramiento de su hermano Giuliano a «Confaloniere» y la muerte de su hermana Contessina, acaecida efectivamente en 1515. Se explicaría de esta forma el v. 9, en el que el artículo indeterminativo del sintagma *un dì*, tendría el valor etimológico del UNUM latino, es decir 'único'. De hecho, tenemos que corregir parcialmente esta interpretación. Por una parte, podemos confirmar que los dos hechos contrastantes ocurrieron en el mismo día, cuya fecha exacta sin embargo desconocemos; por la otra, tenemos que rectificar la identidad de la difunta. Nos fundamos por ello en la extensa monografía de E. Rodocanachi, *Rome au temps de Jules II et de Léon X*, publicada en París en 1912. En esta obra, el historiador francés habla de la hermana de León X, llamada Contessina de' Medici, y nos revela lo siguiente:

¹⁰⁵ La propuesta de Croce se encuentra en su trabajo: «Di alcuni versi italiani di autori spagnuoli del secol XV e XVI», en: *Rassegna storica napoletana di lettere ed arte*, Napoli, 1894, I, p. 7, luego reelaborado en su: *La Spagna nella vita italiana della Rinascenza*, ed. cit. La respuesta de Menéndez Pelayo está en su estudio sobre *Bartolomé de Torres Naharro y su Propalladia*, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1900, p. XLIII; la de Gillet, en su edición de la *Propalladia*, ed. cit. vol. III, p. 133.

Contessina avait une fille, Ridolfa, qui fut donnée en mariage au seigneur de Piombino. Les fiançailles eurent lieu en mars 1514, le mariage fut célébré le 22 août, dans une des salles du Vatican [...] *Ridolfa mourut le jour même où Léon X créait son propre frère Giuliano capitaine général de l'Eglise*. On cacha l'événement jusqu'à l'issue de la cérémonie d'investiture à fin de ne la point attrister.¹⁰⁶

Como se puede apreciar de esta cita, si bien los dos hechos contrastantes que inspiraron a Torres Naharro ocurrieron efectivamente en el mismo día, el evento negativo no fue la muerte de la hermana de León X, que tendrá lugar en este mismo año, sino la de su sobrina Ridolfa. De hecho, si nos fijamos en el verso de Torres Naharro, no podemos deducir que se trata de una alusión directa a la muerte de Contessina. Ella es la que, como madre de la difunta, tiene que «pigliarsi lo standardo della morte», al contrario del hermano, quien tiene el honor de «pigliarse de la Chiesa il Confalone». Desgraciadamente Rodocanachi no indica la fecha exacta de estos acontecimientos, de manera que podemos considerar el día de San Pedro de 1515 como el más plausible. En este caso, podemos apreciar la sutil carga irónica que conlleva esta fecha: en efecto, San Pedro fue el primero de los papas, y León X es su sucesor. Torres Naharro sabe captar esta excepcional convergencia de circunstancias para zaherir al propio León X, pero descargando la responsabilidad de su crítica en el propio San Pedro, quien se ha encargado de mandar una advertencia a su sucesor precisamente en el día de su fiesta. Al mismo tiempo, la alusión a San Pedro es una clara referencia a la Iglesia primitiva, cuyo espíritu evangélico se proponían rescatar los reformadores de los círculos erasmistas, que estarán representados en Roma algunos años más tarde por los hermanos Valdés. En efecto, parece evidente que la figura del pontífice León X no recibe un tratamiento positivo. El poeta le recuerda que hay una autoridad superior a la suya, que es la que «manda», y cuyo poder es inapelable. De hecho, los dos acontecimientos contrastantes que ocurrieron en el mismo día tienen la función de recordar al Sumo Pontífice su propia condición de hombre, y que está por ello a la merced de la voluntad divina. La coexistencia del «placer» —es decir el nombramiento de su hermano a Confaloniere— con el «dolor» —la muerte de su sobrina— es una prueba de ello. Pero hay quizás más: el último terceto permite en efecto una lectura aún más atrevida. El poeta podría reprochar al Pontífice la «brevedad» de su dolor en comparación con la «grandeza» de su placer, y con ello recordarle que las dos experiencias tendrían que conseguir un nivel más equilibrado. Esta caracterización hedonística del Pontífice concuerda plenamente con lo que conocemos de su temperamento, marcado por un fuerte epicureísmo¹⁰⁷. Como se ve, aunque Marcel Bataillon haya

¹⁰⁶ Cfr. E. Rodocanachi, *Rome au temps de Jules II et de Léon X*, Paris, Hachette, 1912, p. 99 (cursiva nuestra).

¹⁰⁷ Cfr. la biografía de León X publicada por William Roscoe, *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, London, 1806, 6 vols.

rechazado el erasmismo de Torres Naharro¹⁰⁸, este soneto —así como el siguiente—, nos colocan de lleno en un contexto ideológico próximo al de la Reforma.

Sonetto III

Laudate, pueri, Dominum laudate;
benedetta per voi la sua mercede.
Chi è come'l Signor, che in alto siede
e guarda l'humil cose? Voi guardate.

Non senza gran caggion sua maiestate 5
de terra il poverel fa star in piede,
tal volta magnar saxi un simple rede,
tal volta beber d'oro insin al lacte.

Et tu, puer, altissimi propheta,
sappi, figliolo del rico Augustino, 10
che dal Padre del ciel più ben s'aspetta.

Fati rede di quel già poverino
piagato, nudo e zopo, pien di fieta,
con qui sparti la capa il buon Martino.

El tercer soneto italiano del poeta extremeño presenta una novedad con respecto a los dos anteriores, que lo catalogaría en todo rigor dentro de las composiciones bilingües. En efecto, cada una de las dos partes principales de la composición —los cuartetos y los tercetos— se abre con un verso en latín (vv. 1 y 9). Como en los dos casos se trata de citas bíblicas, esta posición inicial tiene un valor estratégico, realzando la importancia de la fuente. En cuanto a la versificación, estos dos versos latinos reciben sin embargo el mismo tratamiento que los versos italianos, y reproducen incluso las vacilaciones que ya hemos constatado en los otros sonetos. El tratamiento del encuentro vocálico en la forma *pueri* del primer verso y en su variante singular *puer* del verso 9, es divergente. En efecto, en la primera ocurrencia, hay sinéresis, mientras que en la segunda el cómputo silábico del endecasílabo exige el hiato. En cambio, los demás encuentros vocálicos se resuelven siempre con normales sinéresis (cfr. las dos ocurrencias del posesivo *sua*, vv. 2 y 5) o con un hiato ampliamente justificado por el acento rítmico: *Chi / è* (v. 3).

¹⁰⁸ Afirma Bataillon: «Las piezas reunidas en la *Propalladia* a principios de 1517 se escribieron en Roma entre 1513 y 1516, en una época en que el nombre de Lutero era totalmente desconocido, y en que el de Erasmo no había salido aún del mundo de los humanistas.» (en: *Erasmo y España*, trad. por Antonio Alatorre, México-Buenos Aires, 2a ed. 1966, p. 613).

Pasando ahora a los otros versos, notamos que todos los endecasílabos, excepto dos, son del tipo «a maiore», es decir que llevan un acento secundario en la sexta sílaba. Si a esto añadimos el porcentaje de los encuentros vocálicos, netamente superior al de los otros sonetos, podemos deducir que el poeta extremeño se siente más seguro a nivel rítmico. Los dos versos «cojeantes» son el 10 y el 12, que se acentúan en la séptima sílaba, aunque el v. 12 puede recibir en todo rigor también el acento de sexta. Si bien este tipo existió en la poesía antigua (hay ejemplos en Dante), es bastante excepcional, y no goza de un gran prestigio.

En cuanto a las dos rimas bilingües italo-latinas —las rimas A y C— plantean problemas distintos. Empezando por la rima A en *-ate*, vemos que Torres Naharro opta una vez por una forma verbal —el presente indicativo de un verbo en *-are*, en la segunda persona del plural, *guardate*— y dos veces por formas latinizadas de sustantivos, *maiestate* y *lacte*. El recurso a la forma latina en estos casos —si bien es aún posible en la lengua literaria— resulta ya algo forzado incluso para el italiano de la época. En cuanto a la rima C en *-eta*, se resuelve la primera vez con la acostumbrada despreocupación por el valor fonológico de las geminadas (*aspetta*) y la segunda mediante el recurso a un término más que problemático, el sustantivo *fieta*. La explicación de Gillet, si bien ofrece un significado pertinente con este pasaje, es sin embargo lingüísticamente muy dudosa. En efecto, el editor aduce la forma *fieta* como un arcaísmo por *fedore* (esp. *hedor*). Frente a la variante femenina, conjetura una posible excepción, como ocurre con algunos sustantivos terminados en *-o* en singular y que toman una *-a* en el plural, con cambio de género (*l'orecchio - le orecchia*). Como hemos dicho, se trata de una suposición, fundada en una posible excepción de una forma que en realidad no se encuentra en ningún diccionario. Lo primero que choca en esta explicación es la facilidad con que se transforma el número de un sustantivo, de singular a plural, para justificar una forma anómala. Si el sustantivo masculino *fieta*, como variante deverbal arcaica de *fètere* y típica del italiano meridional, está efectivamente atestiguado en los diccionarios especializados¹⁰⁹, la forma femenina brilla por su ausencia. Sin excluir del todo la explicación de Gillet, que en todos los casos representaría un «hápx», nos parece más probable que Torres Naharro, encontrándose en apuros, optase por una solución aproximativa que le permitiera salvar la rima. Mientras no se encuentren testimonios escritos de la forma femenina *fieta*, creemos que no se puede decir más.

Otro pasaje de difícil interpretación lo tenemos en los vv. 7-8. Si aceptamos la propuesta de Gillet, quien lee la forma *rede* como una elisión del sustantivo *erede*, ampliamente atestiguada en la poesía italiana antigua¹¹⁰, debemos admitir que falta la preposición *a* entre *saxi* y *un*. En efecto, el sujeto

¹⁰⁹ Cfr. Battisti-Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, 1950-1957, s.v.

¹¹⁰ Cfr. por ejemplo este verso de uno de los *Triunfos* de Petrarca: «Metello dico, e suo padre, e suo 'rede», y también en Dante: cfr. *Purg.* VII, 118; XIV, 90.

de esta frase es «sua maiestate», quien «fa» (elíptico en el v. 7) «magnar saxi a un simple rede». Como se ve, la ausencia de dicha preposición se debe probablemente a la dificultad de un encuentro vocálico doble, pero se puede enmendar, ya que no altera el cómputo silábico. Es en cambio más problemática la contracción del artículo y de la preposición *a* en el sintagma *al lacte*. En efecto, es de suponer que *lacte* tenga aquí la función gramatical de objeto directo, por lo cual nos esperaríamos el artículo determinado *il*. Si aceptamos estos dos cambios, los versos 7 y 8 se pueden leer de esta manera:

tal volta magnar saxi a un simple rede,
tal volta beber d'oro insin il lacte.

Notemos, en el v. 8, una inversión sintáctica, ya que la construcción lineal sería:

tal volta beber insin el lacte d'oro

aludiendo al poder casi mágico de quien todo lo puede, en este caso transformar la leche en oro, como el mítico rey Midas. El adverbio *insin*, con el valor de 'perfino, anche, addirittura' (esp. 'hasta, incluso') es corriente en textos italianos de la época, y coexiste con la variante *infin*. Una última observación de tipo ecdótico: en el último verso, no hay que editar *qui* sino *cui*, para evitar la colisión semántica con el adverbio *qui*, esp. *aquí*, porque se trata a todas luces del pronombre relativo: «con *cui* spartì».

Podemos pasar ahora a analizar el contenido del soneto, desde el plano denotativo de la construcción del significado (la argumentación) hasta el plano connotativo, es decir la proyección ideológica de dicho significado. En cuanto al primer aspecto, cabe insistir en la partición del soneto en dos unidades lógicas, enmarcadas cada una de ellas por un verso latino. En la primera parte, los dos cuartetos constituyen una paráfrasis del Salmo 112, cuyo primer versículo se cita igualmente en la idéntica posición del soneto, o sea en el verso inicial. Sin embargo, si comparamos los dos primeros versos del soneto con los versículos iniciales del *Salmo* 112, constatamos un cambio de relieve: Torres Naharro sustituye el sustantivo *nomen* con el de *mercede*. En efecto, el texto bíblico reitera tres veces dicha palabra: «laudate nomen Domini. Sit nomen Domini benedictum» y «A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini». Otra variante de peso se advierte en los versos 3 y 4 del soneto, que son casi una traducción del pasaje correspondiente del *Salmo* («Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in coelo et in terra?»). Pero si en el texto bíblico la interrogación es puramente retórica, es decir que no exige una respuesta puesto que ya la contiene implícitamente, en el soneto de Torres Naharro encontramos una respuesta: «Voi guardate». Los dos cambios introducidos por el poeta tienen la función de contextualizar el *Salmo* en el ambiente romano concreto en el que se componen estos versos. El

segundo cuarteto es una amplificación de dos versículos del mismo *Salmo*: «Suscitans de terra inopem, De stercore erigens pauperem». Como se ve, el verso 9 condensa este pasaje bíblico. Pero aquí también hay importantes variaciones. Ante todo el apelativo bíblico de *Dominum*, que se traduce literalmente en el primer cuarteto (*Signor*, v. 3), se convierte ahora en *sua maiestate*, es decir que pasa del ámbito espiritual a la esfera terrenal. Quizás este cambio se debe a la mención de los «príncipes» en el *Salmo*, entre los cuales el Señor va a colocar a los humildes. Sin embargo, a continuación se introduce una idea que está ausente en este *Salmo*, y que es más propiamente evangélica: la del doble poder del Todopoderoso, el de levantar al pobre y el de rebajar al rico. En efecto, los vv. 7-8 van dirigidos al *simple rede*, o sea al «único heredero», con leve hispanización del adjetivo it. *simplo*, cuya acepción latina de 'unicum', en oposición a *duplus*, es aún activa en el lenguaje jurídico. Pues bien, los designios de la «majestad» tienen siempre una razón (*caggion*) oculta. Puede ocurrir que hasta el «único heredero» de «su majestad» tenga que experimentar sus efectos contrastantes: a veces pasar hambre (*magnar saxi*) y de pronto tener de oro hasta la leche.

Como se ve, esta primera parte sirve para preparar el terreno: una vez adaptado el mensaje bíblico a la situación presente, el poeta puede pasar a trasladar los significados genéricos a las personas de carne y hueso. Nótese que el paso de lo general a lo particular sigue normalmente el camino contrario en el soneto, que suele partir de la situación concreta para sacar conclusiones universales. Ello realza aún más la importancia suavizadora de esta parte introductoria, que prepara al auditorio, y en especial al destinatario del soneto a la segunda parte, de tono más directo y explícito. En efecto, los dos tercetos se abren con otra cita bíblica, pero esta vez sacada de un texto del Nuevo Testamento, el Evangelio de Lucas (1, 76). Lo primero que llama la atención, comparando las dos citas bíblicas, es que ambas se dirigen a los niños: a todos ellos en la primera ocurrencia, y a uno en particular en la segunda, como se confirma por el paso de los pronombres personales, del *voi* (v. 4) al *tu* (v. 8). Ello evidentemente guarda relación con el destinatario del soneto, el hijo —probablemente el primogénito— del banquero del papa León X, Agostino Chigi, famoso por su extraordinaria riqueza y por su mecenazgo de las artes y las letras. Si nos fijamos ahora en el pasaje evangélico antes citado, nos damos cuenta de que el niño ahí aludido es el futuro San Juan Bautista. Más precisamente, el versículo citado es el que pronuncia su padre Zacarías, cuando profetiza el destino del niño recién nacido: «Et tu, puer, propheta Altissimi vocaberis: praeibis enim ante faciem Domini parare vias eius». Creemos que la elección de este pasaje se debe a una asociación mental no sólo con el niño, sino también con el «Magnificat», que se encuentra muy cerca de este pasaje en el evangelio de Lucas. En efecto, allí encontramos el tema ya esbozado en los dos cuartetos, es decir el de la «revolución» operada por el Señor, quien «derribó a los potentados de sus tronos y exaltó a los humildes, a los hambrientos colmó de bienes y despidió a los ricos sin nada» (Lc, 1, 52-53). Como se recordará,

María pronuncia el «Magnificat» cuando, ya embarazada, se encuentra con Isabel, la cual sintió cómo el niño que llevaba en el vientre —el futuro Bautista— «saltó de gozo en su seno». Como vemos, la elección de San Juan Bautista como niño ejemplar guarda una estrecha relación con el propio Jesucristo. Volviendo a nuestro soneto, se establece pues un paralelismo entre la figura del Bautista y la del heredero del rico banquero. El pasaje evangélico sacado de su contexto adquiere un valor apositivo, mediante el cual el heredero toma el apelativo de *altissimi propheta*. Pero, ¿cuál va a ser su misión? ¿Cuáles son los caminos del Señor que tendrá que preparar? La respuesta la tenemos en los versos siguientes: confiar en los bienes celestes («dal Padre del ciel più ben s'aspetta») y por consiguiente despreciar los bienes terrenales, es decir la riqueza que le tocará en herencia a la muerte de su padre «en la tierra». La manera para conseguirlo se expone en el segundo terceto: practicando las obras de caridad, uno de cuyos ejemplos máximos es el de San Martín (316-397), obispo de Tours, quien encarna además el espíritu originario del evangelio de la Iglesia primitiva.

Como se ve, al igual que para el precedente soneto, estamos en un contexto ideológico claramente reformista. Sin embargo, la importancia otorgada a las obras de caridad, aleja a Torres Naharro de los reformistas puros, seguidores del lema luterano: «sola Scriptura, sola fides, sola gratia», acercándole a la postura erasmiana, en la que la caridad es la virtud más importante después de la fe. No obstante, no se puede excluir del todo una intención mucho más práctica, que enlazaría con el género medieval del «poema de petición». En efecto, como ya vimos en algunos de sus capítulos bilingües, Torres Naharro puede estar implorando la caridad y la protección de un personaje que está destinado a ser muy rico, con el argumento de que la salvación se consigue mediante las obras de caridad. La elección de la lengua materna del destinatario del soneto no hace sino reforzar esta hipótesis.

4.4. Conclusiones

El estudio de los tres sonetos que Torres Naharro compuso en italiano nos revela el esfuerzo para alcanzar un nivel aceptable tanto en el dominio de la lengua italiana como en su utilización poética. En los tres textos aparecen puntos conflictivos, que dificultan en parte su comprensión cabal. Forzoso es admitir que el poeta extremeño no supo resolver todas las insidias de la lengua italiana, confirmando su escasa vocación de poeta lírico. Sin embargo, el análisis ha sido fructuoso en el contexto de este trabajo, porque ha revelado a la luz del día las dificultades que supone el ejercicio poético en una lengua no materna.

En cuanto a las motivaciones que han impulsado a Torres a componer directamente en lengua italiana, podemos reconocer dos principales: por un lado, el prestigio literario de esta lengua, y en especial del soneto, cuyo

representante más esmerado, Petrarca, es imitado en el primero de ellos; por otra parte, el uso de la lengua italiana obedece también a una función práctica, la de asegurar que los mensajes lleguen a sus destinatarios sin ningún tipo de filtro, sino directamente en su propia lengua. Con todo, ello puede explicar la intención «mendicante» del tercer soneto, pero no la intención admonitoria y moralizante del segundo. En este caso, el poeta quiere que el destinatario del soneto, el propio papa León X, se entere cabalmente de lo que él piensa a propósito de su conducta, y el anticlericalismo —aunque como subraya Bataillon, no precise ni de Lutero ni de Erasmo para sostenerse— se lleva al primer plano. Se trata sin embargo de un anticlericalismo de tipo tradicional: como en Dante y en Gil Vicente, el «infierno» de Torres Naharro puede dar cabida hasta a un papa, quien al igual que los demás mortales, está sometido al juicio final.