

## Modelos literarios y filtros imitativos: en torno a Gutierre de Cetina

Jesús Ponce Cárdenas  
(Universidad Complutense de Madrid)

El estudio de las prácticas imitativas en los autores de la primera generación petrarquista está deparando algunas novedades en cuanto atañe a los modelos italianos coetáneos. Entre 1530 y 1550, los poetas españoles afincados en varios centros culturales de primer orden (Nápoles, Palermo, Roma, Venecia, Milán, Florencia, Siena...) asimilaron con sumo interés las propuestas más innovadoras que por aquel entonces circulaban en la Hesperia Magna y, desde la ladera creativa, se aplicaron con cierto sigilo a la imitación de las mismas. En el presente artículo nos centraremos en el caso específico de Gutierre de Cetina (Sevilla, h. 1514-México, h. 1554) y en la significativa reescritura de varios sonetos de Nicolò Franco que llevó a cabo. Con objeto de evidenciar dos vías contrapuestas del ejercicio imitativo, se examinará detenidamente la reescritura de dos parejas de epigramas, que plantean el contraste entre el bucolismo amoroso y la invectiva mordiente en clave paródica y transgresiva.

### 1. Con dos sonetos pastorales: de Endimión a Vandalio

En 1536, Nicolò Franco (Benevento, 1515-Roma, 1570) se instalaba en Venecia, después de una fértil y agitada etapa de formación en Nápoles (Ponce Cárdenas 2016a). A zaga del modelo aretiniano de las *Lettere*, tras una temporada de colaboración con el polemista, Franco daba a conocer un curioso volumen titulado *Le Pistole vulgari*, impreso por vez primera en la ciudad adriática, con una doble emisión datada en noviembre de 1538 y abril de 1539. Por cuanto ahora nos interesa, en ese exitoso tomo de variopintas cartas en lengua vulgar, Franco divulgaba varias misivas que incluían algunos poemas suyos. Allí se encuentra una epístola, fechada el 3 de julio de 1536, encaminada a Gioan Iacomo Lionardi. Bajo el *senhal* mítico-pastoril de Endimión, el poeta de Benevento enviaba con ella desde la Serenísima República el soneto siguiente (Franco 1542, 63 r.):

Al gregge bel dei suoi pensier, ch'intorno  
d'Hadria pascendo van di riva in riva,  
con l'alma de la vita al tutto schiva  
Endimion dicea piangendo un giorno:

- "Pascete, o pecorelle, e senza scorno  
se del vostro Sebeto il ciel vi priva,  
ove un tempo so ben che vi nutriva  
di più verde pastura un prato adorno.

E se nel morir mio, seguir la traccia  
v'avvien d'altro pastor, prego ciascuna  
che'l mio mal sol si dica, e'l ben si taccia.

Perche sol lo sapete, e la fortuna  
qual poi tolta me l'ha, che'n queste braccia

con le sue stelle un dí giacque la luna”<sup>1</sup>.

A tenor de algunos datos conocidos a partir del testimonio del epistolario autógrafo de Nicolò Franco, no debe descartarse *a priori* una considerable circulación manuscrita de sus *rime sparse* (Boccia 2005, Falardo 2006 y 2007, Ponce Cárdenas 2015). Desafortunadamente, carecemos de pistas fehacientes acerca de la posible lectura de tales poemas en un códice por parte de Gutierre de Cetina. Ahora bien, se antoja indudable que a partir de la inserción de varias composiciones en el marco impreso de las *Pistole vulgari* el conjunto de lectores se incrementó exponencialmente. Hoy podemos afirmar que —bien en una colección manuscrita de *rime*, bien en el citado volumen impreso— el autor sevillano leyó con atención los endecasílabos de Nicolò Franco y se dispuso a imitarlos. Buena prueba de ello da el soneto XXIV de sus *Rimas* (Cetina 2014, 255-256):

Al rebaño mayor de sus cuidados  
que a la orilla del Po paciendo se iba,  
dijo Vandalio con la mente esquivá,  
los ojos de sus lágrimas bañados:

—“Paced, mis ovejuelas, pues los hados,  
la envidia ajena y la aspereza altiva  
de la ribera de Pisuerga os priva  
y de sus verdes y floridos prados.

Si en las hierbas halláis amargo el gusto,  
si el agua es menos clara que solía,  
si os muestra el cielo invierno a primavera,

no es fuera de razón, antes muy justo,  
pues tan lejos estáis del alma mía,  
que sea todo al revés lo que antes era”.

Con leves retoques, la modalidad bucólico-amorosa que preside el hipotexto de Nicolò Franco se adapta en el soneto castellano a la ambientación propia de la ‘historia’ sentimental que urde Cetina. La *figura loquens* de ambas composiciones (Endimión / Vandalio) presenta un perfil uniforme: ambos pastores están marcados por la *voluptas dolendi* y, consecuentemente, se valen de la retórica de las lágrimas para ponderar el mal de ausencia. Por supuesto, las marcas locativas sirven para establecer vínculos con el propio perfil viajero de los escritores (*Adria* o Venecia para el meridional Franco, la orilla del Po para Cetina durante sus años de estadía italiana). Así pues, los versos del escritor hispalense reubican, en primer lugar, las vicisitudes pasionales en otro enclave del Norte de Italia, en la llanura padana: mientras contempla el ganado que paca en las riberas del Po, Vandalio se lamenta de la enorme distancia que le separa de su amada, que permanece en Valladolid.

Orillando un tanto el obligado cambio de las marcas locales y la sustitución de los hidrónimos (“a la orilla del Po”, “la ribera del Pisuerga” < “intorno d’Hadria”, “del vostro Sebeto”), las correspondencias en el plano estructural y sintagmático de ambos sonetos son tantas y de tal calado que podemos considerar la cincelada poesía bucólica

<sup>1</sup> No he podido consultar un ejemplar de la *editio princeps*, de modo que cito por la impresión posterior de *Le Pistole vulgari di M. Nicolò Franco*, Venetiis, Apud Antonium Gardane, 1542.

de Nicolò Franco el modelo indiscutible del texto castellano, aunque tal hecho haya pasado desapercibido hasta hoy. Como puede distinguirse, los calcos se concentran, fundamentalmente, en las dos estrofas iniciales:

“Al gregge [bel] dei suoi pensier” > “Al rebaño [mayor] de sus cuidados”,  
 “dicea” > “dijo”,  
 “Pascete, o pecorelle” > “Paced, mis ovejuelas”.

Cargando un tanto el patetismo, Cetina se sirve también de la *amplificatio* en algunas ocasiones:

“piangendo” > “los ojos de sus lágrimas bañados”,  
 “il ciel vi priva” > “los hados, la envidia ajena y la aspereza altiva os priva”.

Por otro lado, el escritor andaluz recurre a veces a la *minutio* o detracción (“que es cuando quitamos del lugar que queremos imitar alguna cosa que no hace a nuestro propósito” —según apuntaba Baltasar de Céspedes [De Andrés 1965, 223]—), haciendo gala con ello de una cierta libertad en el procedimiento de rescritura: “con l’alma de la vita al tutto schiva” > “con la mente esquivá”.

El interés que suscitaron las piezas líricas de Nicolò Franco en Gutierre de Cetina se puede traslucir igualmente a partir de otro hipotexto no señalado por investigador alguno anteriormente. De hecho, en aquella celeberrima colección epistolar que trató de competir con las *Lettere* del Aretino, Cetina pudo hallar otras composiciones que estimularon sus impulsos emulativos. Así, acompañando una misiva datada en Venecia el 13 de febrero de 1538 (*Lettera al Magnifico M. Girolamo Molino*), Nicolò Franco insertaba otro poema, de atmósfera algo lúgubre (Franco 1542, fol. 124 v.):

Stella, ch’infondi i più maligni guai,  
 d’ogni mio lume ineclissata sphaera,  
 da che per tuo volere, innanzi sera  
 lasciando il giorno in cieca notte entrai,

seguì pur’ il destin, ne veggia mai  
 l’alba apparir di quella fronte altiera;  
 ne a le tenebre lunghe, anzi ch’io pera,  
 spuntar dagli occhi i luminosi rai,

tormi già non si puo, che un risplendente  
 raggio non faccia al men le voglie liete  
 nel bel sentier de l’invaghita mente.

Salvo se morte, di cui tanta sete  
 m’accresce al cor l’alto pensier fervente  
 non mi sommerge nel disio di Lete.

Siguiendo con relativa fidelidad el hipotexto italiano, Gutierre de Cetina haría elegante uso del *ars vertendi* para moldear el soneto LXXI de sus *Rimas* (Cetina 2014, 349-350):

Estrella, que mi mal todo influiste,

del bien que ya pasó eclipsada esfera,  
que al florir de mi verde primavera  
en invierno enojoso convertiste,

sigue tu curso, pues, oscuro y triste;  
muéstrate —si sabrás— airada y fiera;  
que yo siempre seré el que antes era  
y tú ya no serás quien siempre fuiste.

De mal vaya a peor mi mala suerte,  
que no podrá estorbarme aquella gloria  
que en la mente quedó del bien perdido;

salvo si de piedad hace la muerte  
que pague con la vida la memoria  
el lago obscuro del eterno olvido.

El diseño sintáctico del modelo italiano aparece reproducido ejemplarmente en el soneto español: “Stella (v. 1), segui pur’ il destin (v. 5) salvo se morte (v. 12) ...” > “Estrella (v. 1), sigue tu curso (v. 5) salvo si la muerte (v. 12) ...”. En el ejercicio de la *imitatio*, Cetina atenúa o abrevia algunos elementos, como el sintagma del *incipit* “i più maligni guai”, reducido aquí a un escueto “mi mal todo”. En el primer cuarteto además se produce una sustitución significativa en la dualidad de opósitos (día/noche > primavera/invierno) que marcan el paso de la dicha inicial a la tristeza y desesperación: “lasciando *il giorno in ceca notte* entrai” > “mi verde *primavera* en *invierno* enojoso convertiste”. La versión castellana traiciona además el sentido de una imagen tan llamativa como “d’ogni mio lume ineclissata sphaera” (‘de mi luz toda ineclipsada esfera’), que se deforma como “del bien que ya pasó eclipsada esfera” (v. 2). Puede anotarse cómo, en el terceto final del hipotexto, el contraste entre el olvido y la muerte se refuerza con la mención expresa del río del infierno greco-latino (“non mi sommerge nel disio di Lete” ‘no me sumerge’ / ‘no me hace hundir en el deseo de Lete’). Frente a ese uso del hidrónimo clásico, la imitación libre de Cetina se decanta por el empleo de la perífrasis (“el lago obscuro del eterno olvido”), mezclando acaso los perfiles sombríos del río Lete con el caudal pavoroso de la laguna Estigia.

Como hemos tenido ocasión de apreciar, la adaptación castellana de los dos modelos líricos que acabamos de identificar se mueve en uno de los cauces habituales del ejercicio imitativo en el Quinientos: un poema-fuente inscrito en un código bucólico-amoroso serio origina un texto pastoral igualmente serio, de entonación emotiva.

## 2. La depuración de los modelos injuriosos de la invectiva: imitación y transformación

Hace algunos años, al abordar el rastreo de algunos hipotextos poco frecuentados por la crítica, llamaba la atención sobre un curioso modelo de Gutierre de Cetina: las *Rime contro Pietro Aretino con la Priapea* de Nicolò Franco (Ponce Cárdenas 2012). Quisiera hoy volver sobre ese asunto, planteando un necesario contraste en la forma de modulación que reviste la *imitatio* cetiniana respecto a los poemas del autor beneventano, pues —como veremos seguidamente— el escritor

andaluz actúa de manera diversa según el perfil específico de las fuentes que manipula. Para ilustrar ese procedimiento transformativo me serviré de dos casos significativos.

En el escabroso marco de las *Rime* satíricas del Franco, una breve sección podría identificarse con la rúbrica infamante de “ciclo de los cuernos”, puesto que en varias poesías el antiguo discípulo se mofa de la estampa barbuda y avejentada de Aretino identificando sus rasgos con los propios de un sátiro desvergonzado o un macho cabrío dotado de una gran cornamenta<sup>2</sup>. Dentro de este fresco vejatorio, una composición del Franco se dedica a una curiosa estampa del *flagello dei principi*, mientras contempla con arrobó su imagen reflejada en las aguas de un arroyo (Franco 1548, 54 r.):

Il gran Capro Aretin, per veder quale  
è de la fronte sua la leggiadria,  
a specchiarsi in un rio ispesso s’invia,  
et tra se dice nel vederla tale:

—“Aventurose corna, ch’immortale  
honor tessete a la ghirlanda mia,  
d’hedera qual vaghezza si porria  
a la vostra trovar ne’ pregi eguale?

Ben sperar posso, che (si come è dio  
et de’ pastor’ ha Pan l’imperio e regna)  
debba per voi gradire il gregge mio.

Per ch’e se’l vede, s’altamente degna  
stimo d’honore, e se cantar desio  
ove altri schifa la sua bella insegna”<sup>3</sup>.

De manera algo sorprendente, el epigrama en forma de invectiva (consagrado a un Aretino grotesco que se ufana al ver sus inmensos cuernos) sirvió de modelo a una pieza sentimental de Cetina, tras llevar a cabo una notabilísima transformación (Cetina 2014, 213-214, soneto IV):

Para ver si sus ojos eran cuales  
la fama entre pastores extendía,  
en una fuente los miraba un día  
Dórida y dice así, viéndolos tales:

—«Ojos, cuya beldad entre mortales  
hace inmortal la hermosura mía,  
¿cuáles bienes el mundo perdería

<sup>2</sup> Sobre la efigie de Aretino, puede leerse —entre otros— Waddington, 1989. En este artículo se presta atención al soneto satírico del Franco dedicado al lema de su antiguo maestro: *Veritas Odium parit* (pp. 670-671)

<sup>3</sup> *Delle rime di M. Nicolò Franco contro Pietro Aretino, et de la Priapea del medesimo, terza edizione colla giunta di molti sonetti nuovi. Oltre la vera et ultima correctione, ch’a tutta l’opera intera ha data l’Autore istesso, per non haverne più cura, come colui c’ha già rivolti tutti li studi ad imprese di lui più degne*, Con Gratia et Privilegio Pasquillico, 1548, fol. LIV r. Leo del ejemplar B.N.M. R-34663. El manuscrito recoge una sola variante, en el verso 10: “ch’egli se’l vede, s’altamente degna” (soneto XXVII, fol. 113 r.).

que a los males que dais fuesen iguales?

Tenía, antes de os ver, por atrevidos,  
por locos temerarios los pastores  
que se osaban llamar vuestros vencidos;

mas hora viendo en vos tantos primores,  
por más locos los tengo y más perdidos  
los que os vieron si no mueren de amores».

La metamorfosis del poema injurioso en composición sentimental se sustenta, principalmente, en el cambio de sujeto evocado (Aretino / Dórida) y en el motivo central de la causa que ocasiona tal alegría contemplativa: los “cuernos” que constituyen la gala y “bizarría” del varón injuriado, los “ojos” de la amada pastora, que ostentan una belleza incomparable. Cetina se fija, principalmente, en siete endecasílabos del hipotexto (v. 1 y 3-8), al tiempo que mantiene con bastante fidelidad las rimas de ambos cuartetos: “quale-tale-immortale-eguale”/“cuales-tales-mortales-iguales”; “leggiadria-invia-mia-porria”/“extendía-día-mía-perdería”. Por otro lado, a pesar de que en la estrofa segunda se efectúa un cambio de contenido inevitable, no podemos dejar de notar cómo la nueva y llamativa versión mantiene una estructura idéntica a la de la fuente: Apóstrofe + oración subordinada adjetiva, con valor ponderativo (vv. 5-6); *interrogatio* retórica (vv. 7-8).

La estampa cómica de Aretino, vejado como una figura cornuda asimilable a un macho cabrío o a un sátiro lujurioso, se ve refrendada en otras poesías de las procaces *Rime* del Franco. No estará de más recordar ahora el soneto CXIV, donde el polígrafo y polemista afincado en Venecia es escarnecido por su antiguo discípulo, que en esta ocasión le acusa de adorador pagano de Priapo y de incontrolado sodomita:

In un alloro l’Aretin pastore,  
ove il tronco la scorza avea men dura,  
scolpì del Dio degl’orti la figura,  
e disse, gli occhi al ciel rivolti e’l core:

—“Cresca il bel lauro, e dal vivace umore  
prenda’l mio Dio la viva sua verdura,  
e co’ bei rami adegui la misura,  
vivendo a parte nel celeste onore.

Talchè, come il desio crescendo sale,  
così cresca l’oggetto: e’l mio restauro  
sia di vederlo al desiderio uguale.

E se in argento a me non lice e in auro  
veggia, e col vero pregio trionfale  
l’idolo mio scolpito in vivo lauro.”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> *Il Vendemmiatore, poemetto in ottava rima, di Luigi Tansillo, e la Priapea, sonetti lussuriosi-satirici contro Pietro Aretino di Niccolò Franco*, A Pe-King, regnante Kien-long, nel XVIII secolo [Parigi, G. V. Molini, 1790], p. 124. El manuscrito 4149, fol. 200 v. (soneto CXIV) recoge las siguientes variantes: “cresca il bel lauro, e dal vivace honore” (v. 5) y “vivendo a parte nel celeste humore” (v. 8).

El soneto ofrece una maliciosa estampa pastoral del vejado (“l’Aretin pastore”), al que se describe enfrascado en el acto de esculpir en la corteza de un laurel la tosca efigie del numen que protege huertos y jardines. En el poema, se atribuye al mismísimo Pietro Aretino una oración o plegaria, que entona arrastrado por la euforia de la situación ‘devota’: ‘ojalá pueda crecer este árbol y junto con él vaya creciendo asimismo el ídolo que he tallado en madera viva, alcanzando unas dimensiones memorables’. Como es propio de la inversión grotesca o *rovesciamento parodico*, la mofa del famoso personaje se hace aún más sangrante al identificar el engaste de teselas petrarquescas en el llamativo mosaico. De hecho, Franco inserta en su pieza un notable ejemplo de *versus cum auctoritate*, pues el endecasílabo final se identifica como una cita exacta de un verso de la sextina quinta de los *Rerum Vulgarum Fragmenta* (poema XXX, “l’ídolo mio scolpito in vivo lauro”, Petrarca 1997, 166). La taracea de *iuncturae* procedentes del *Canzoniere* por parte de Nicolò Franco no concluye aquí, ya que al inicio de la segunda estrofa (“Cresca il bel lauro”) se reproduce una parte del verso duodécimo del soneto CXLVIII (“Così *cresca il bel lauro* in fresca riva” Petrarca 1997, 706).

Parece obligado apuntar cómo la insidia y malevolencia de este punzante soneto satírico se sustenta parcialmente en una estrategia alusiva. En efecto, al expresar Aretino tales deseos puede ser objeto de vituperio, toda vez que la representación arquetípica del dios Priapo invitaba a evocar al numen investido de un miembro viril de tamaño desmesurado<sup>5</sup>. A nuestro juicio, ese insoslayable detalle iconográfico de la deidad nos conmina a leer el entero poema en clave obscena, intuyendo consecuentemente cuál es el verdadero “desiderio” del locutor poético (trasunto de Aretino) y en qué va a consistir su “*restauro*” o solaz. De hecho, esa lectura salaz aparece refrendada por la tradición misma de los *Carmina priapea*, en los que abundan tales escenas y giros chocarreros (Codoñer y González Iglesias 2014, 325-327).

Una vez aclarados algunos detalles del poema de Nicolò Franco, tendríamos la tentación de sospechar que resulta imposible que una composición satírica bastante escabrosa pudiera convertirse en la fuente de un poema de amor delicado, escrito por un autor que ha merecido los elogios de Fernando de Herrera por la “hermosura y gracia” de su poesía, por la “suavidad y pureza” de sus versos, por la “terneza y afectos” (Herrera 2001, 280-281). En efecto, la transformación ha de ser notable en un caso como éste, donde se ponen a funcionar los filtros depurativos y la estilización. Así pues, partiendo de un dechado polémico que revisa el modelo de Petrarca bajo el signo de la parodia, Gutierre de Cetina logra componer uno de los sonetos bucólico-amorosos más delicados del ciclo de Dórida (soneto XII):

En un olmo Vandalio escribió un día,  
do la corteza estaba menos dura,

<sup>5</sup> Al punto que tras haberse mofado de la soberbia medalla y la *impresa* del polígrafo, en los siguientes dos sonetos revela su verdadera condición: “de’ cazzi e non de’ Prencipi flagello”. Más allá de la sodomía, entre las demás prácticas nefandas que el Franco atribuye a su antiguo maestro, se encuentra la felación, como prueba el siguiente soneto: “Aretin, da qual turco, da qual cane, / da qual moro hai potuto mai imparare / l’havere i cazzi in bocca e poi poppare / et fartene i bocconi come pane? / Queste son cose pur’ empie e profane / ne che in Vinegia l’hai vedute fare; / queste son cose pur da vomitare, / cose non poste in uso da puttane. / O Fede, O Chiesa, hor ove tu ti sia / non veggio, se per chiassi e per bordelli / non sei menata da l’Hipocrisia. / Queste son le tue glorie e gli honor belli, / che degli honor di Christo e di Maria / una bocca da cazzi a noi favelli?”. *Delle rime di M. Nicolò Franco contro Pietro Aretino, et de la Priapea del medesimo, terza editione colla giunta di molti sonetti nuovi. Oltre la vera et ultima correctione, ch’a tutta l’opera intera ha data l’Autore istesso, per non haverne più cura, come colui c’ha già rivolti tutti li studi ad imprese di lui più degne*, Con Gratia et Privilegio Pasquillico, 1548, fol. XI r.-v. Leo del ejemplar B.N.M. R-34663.

el nombre y la ocasión de su tristura;  
después, mirando al cielo, así decía:

—«Tanto crezcas, ¡oh bella planta mía!,  
que al más alto ciprés venzas de altura,  
y tanta sea mayor tu hermosura  
cuanta aquella de Dórida sería.

Crezcan a par del olmo en su grandeza  
las letras del amado y dulce nombre,  
y en él hagan perpetua su memoria,

porque los que vendrán sepan que un hombre  
levantó el pensamiento a tanta alteza  
que es digno al menos de inmortal renombre».

Gutierre de Cetina sigue de cerca nueve versos del modelo satírico de Franco (vv. 1-2, 4-10). Desde el propio *incipit* se produce un doble cambio significativo, ya que el árbol que sirve de materia al canto pasa de ser un “alloro” a convertirse en un “olmo”, al tiempo que la talla del numen que protege los huertos deja paso a la escritura del nombre de la amada<sup>6</sup>. Algunos referentes del modelo se pierden en la traducción (“gli occhi al ciel rivolti *e’l core*” > “mirando al cielo”), mientras que otros mantienen semejanzas estructurales con el dechado, pese a referirse a otro contenido (“Talchè, come...così...uguale” / “Tanto ... y tanta... cuanta”).

Puede identificarse en el primer terceto un fenómeno de *contaminatio*, ya que —al evocar el motivo de la inscripción arbórea— Cetina parece remontarse hasta el dechado más prestigioso de la pastoral antigua, puesto que en el paralelismo del crecimiento de la planta y del nombre grabado en ella podrían reconocerse algunos ecos tenues del modelo virgiliano de la *Bucólica X* (vv. 52-54): “*Certum est in siluis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescant illae, crescetis, amores*” (‘Lo tengo ya decidido: prefiero sufrir en las selvas, entre guaridas de fieras, y grabar mis amores sobre los tiernos árboles. Crecerán aquellos; también vosotros, amores, creceréis’) (Virgilio 1996, 240). Como bien se recordará, a zaga de las églogas de Virgilio, la escritura arbórea se había erigido en uno de los *tópoi* definitorios de la temática pastoril y recurre con frecuencia en autores como Sannazaro, Garcilaso, Hurtado de Mendoza o Francisco de la Torre (Devoto 1988, Pérez-Abadín 2004, 127-134). Dentro de la obra de Cetina, la perennidad de los signos grabados en la corteza, la altura del pensamiento amoroso o la total dedicación a la amada vinculan el cierre de este soneto con los tercetos del soneto I (Cetina 2014, 205-207):

Haz, Padre [Betis], que estos árboles que oyendo  
la causa de mi muerte están atentos,  
la recuenten después de esta manera:

“Aquí yace un pastor que amó viviendo,  
murió entregado a Amor con pensamientos  
tan altos que, aun muriendo, amar espera”.

<sup>6</sup> En la traducción se mantiene la rima en *-ura* del original: “dura-figura-verdura-misura” / “dura-tristura-altura-hermosura”.

Probablemente, no deba descartarse en el poema estudiado el eco lejano de algún modelo secundario, como el de la primera égloga de Bernardo Tasso (*Alcippo*), donde puede leerse este significativo fragmento (vv. 65-70): “Impresso di sua man nel tronco vive / di quel mirtho Aretusa, o lieta pianta, / o bel nato arbuscel, cresca il bel nome / col tronco insieme, e le sue frondi dono / primo d’Apollo, e de l’alte sorelle / cingano ogn’hor le più famose chiome” (Tasso 1560, 165). El detalle que invita a pensar en la interferencia tassessa dentro de la cadena temática pastoral es la insistencia en el paralelo (“crezcan a par del olmo [...] las letras del amado y dulce nombre”), que se antoja algo similar a la fórmula empleada por el autor del *Amadigi*: “cresca il bel nome col tronco insieme”.

Los dos poemas de las *Rime contro Pietro Aretino* imitados por Cetina en sendos sonetos del ciclo amoroso a Dórida plantean, como se ha visto, una suerte de corrección con respecto al modelo, ya que establecen una serie de filtros que de algún modo depuran los contenidos más hirientes e incómodos de tal invectiva. Aunque algunos elementos formales se reproduzcan casi palabra por palabra, el sentido de los dos hipotextos —dotados de un humor transgresor y corrosivo— se reescribe de forma tan profunda que llegan a transformarse en nuevas composiciones amorosas, de tono serio y elegante.

### 3. Sobre la imitación correctiva: con un ejemplo clásico

Los sonetos XXIV y LXXI de Gutierre de Cetina responden a uno de los dos procedimientos más comunes en el terreno de la rescritura poética. En efecto, la actitud más habitual en el proceso de *imitatio* / *aemulatio* consistiría en modular el hipotexto según parámetros afines a los del impulso creativo primigenio identificable en el dechado. Es decir, un poema amoroso suele dar lugar a una composición sentimental; un texto jocoso sirve de fuente a una poesía de sesgo cómico; un *carmen* de corte laudatorio o moral genera una canción o una oda de tono encomiástico o meditativo... El segundo procedimiento consolidado por la tradición y relativamente extendido consistiría en someter el texto base a un rebajamiento decoroso (*rovesciamento*), de manera que llegue a conformarse como parodia o reinterpretación grotesca de un modelo ‘elevado’.

Frente al tipo de manipulación creativa que plantean aquellos dos epigramas bucólicos inspirados en la pareja de modelos ‘serios’ de Nicolás Franco, el caso de la imitación correctiva que practica Cetina en los sonetos IV y XII de las *Rimas* presenta, a nuestro juicio, un perfil muy poco habitual. La notable transformación que lleva a cabo Cetina mediante la rescritura de los sonetos anti-aretinianos de Nicolò Franco parece un hecho bastante singular, puesto que el escritor sevillano actúa contra corriente, pues recurre a un ‘modelo bajo’ y lo ‘ennoblece’ al convertirlo en un poema refinado o ‘serio’, invirtiendo los mecanismos habituales de la parodia y filtrando cada uno de los elementos satíricos y obscenos presentes en el modelo. Como se ha podido observar, una de las formas de anular la carga cómica de ambas fuentes consiste en injerir en los nuevos sonetos elementos procedentes de la tradición bucólica antigua y renacentista.

Desde un ámbito de estudios comparatistas, resulta lícito plantearse una pregunta esencial: ¿existen ejemplos parecidos de imitación correctiva en el mundo clásico? O, planteando la misma cuestión en términos afines, ¿podríamos rastrear algún testimonio de corte similar en el orbe grecolatino, algún caso de *imitatio* en el que se depuren los elementos de humor para aquilatar el nuevo texto con un planteamiento ‘serio’? Para

hallar respuesta a este interrogante, examinaremos brevemente unos pasajes de Calímaco, Catulo y Virgilio en paralelo.

En el cuarto libro de los *Aitia*, Calímaco de Cirene insertaba uno de las composiciones más bellas y célebres de su estro cortesano: *La cabellera de Berenice*. En este poema refiere el origen de una nueva constelación surgida en la bóveda celeste, exaltando la catasterización de un rizo de la reina de Egipto. En efecto, la esposa de Ptolomeo III Evérgetes hizo el voto de ofrendar en el altar de Afrodita un mechón de su cabello si su amado esposo regresaba victorioso de la campaña contra Siria (247-246 a. C.). Tras producirse el retorno del soberano, después de una exitosa campaña militar, Berenice cumplió su promesa. Mas de los altares de Afrodita desapareció el rizo de la reina y sólo el astrónomo real (Conón) logró dar con la causa de tal misterio: la divinidad quiso honrar los amores conyugales de la real pareja metamorfoseando el bellissimo mechón y convirtiéndolo en un haz de estrellas nuevo. Inspirándose en tal episodio legendario de la corte ptolemaica, Calímaco redactó uno de sus más refinados poemas. El texto de ese *aition* se conserva en estado fragmentario, aunque gracias a los pasajes conocidos sabemos que en el plano de la enunciación lírica destacaba por un recurso tan marcado como la prosopopeya. Es decir, en el refinado poema helenístico es el propio mechón personificado el que habla y cuenta su historia, incidiendo en detalles y sensaciones curiosos. En un momento dado de su relato, la guedeja cortada se lamenta de haberse separado del resto de la cabeza de Berenice, ya que preferiría haber permanecido allí en lugar del espectacular destino que le llevó a convertirse en una constelación nueva. En ese momento específico, el vate de Cirene pone estas palabras en boca de la cabellera, que se dirige en tono entristecido a la soberana: “σὴν τε κάρην ὄμοσα σόν τε βίον” (‘por tu cabeza y por tu vida juré [que contra mi voluntad dejé tu cabeza]’).

Aunque a algunos lectores de hoy tal matiz finísimo acaso podría pasarles desapercibido, los especialistas en literatura helenística reiteradamente han subrayado la sutil carga risueña que da cierta ligereza *scherzosa* al pasaje. Como ha recalcado uno de los editores del texto calimaqueo, “la chioma riprende la formula ufficiale di giuramento per i sovrani. È naturalmente implicazione giocosa il fatto che a giurare per la testa siano i capelli” que añoran estar en la regia testa de Berenice (D’Alessio 2007, 524).

Del modelo helenístico de Calímaco hemos de pasar ahora a la adaptación neotérica del mismo que en Roma llevó a cabo el propio Catulo. En efecto, el poeta de Verona vertía en el *carmen LXVI* la composición. Entre los versos 37-41 puede leerse la adaptación siguiente (Catulo 2014, 372-373):

*Quis ego pro factis caelesti reddita coetu  
pristina uota nouo munere dissoluo.  
Inuita, o regina, tuo de uertice cessi,  
inuita: adiuro teque tuumque caput,  
digna ferat quod si quis inaniter adiuravit.*

En la versión castellana de Juan Antonio González Iglesias, rezan los versos: “Yo, ofrecida a la corte celestial, / por tales gestas, cumplo / como exvoto de hoy promesas de antes. / Contra mi voluntad, reina, me fui de lo alto de tu testa. / Contra mi voluntad, por ti lo juro, / por tu cabeza. Y el que jure en vano, / tenga su merecido” (Catulo 2014, 373).

Como ha señalado uno de los mejores conocedores de los procesos imitativos de la literatura grecolatina, “la solennità del giuramento ha preso forma in uno stile che porta impressi i segni del sublime”, ahora bien, “non può certo sfuggire al lettore lo

scompenso, in atto nel testo catulliano, tra la solenne forma dell'espressione dramáticamente stilizzata e la levità dei contenidos en ella proposti. Di qui l'ironia di una situación que el neoterico Catullo doveva certo aver apprezzato nella composición callimachea". Por ello cabe hablar tanto de "l'elegante adulazione del poeta cortese" helenístico y de su continuador latino, así como del "malizioso distacco" o la "incongruencia ironica" en el empleo de ese registro de tono mayor (Conte 2012, 107-108).

Desde el campo de la filología clásica se ha subrayado, pues, la "implicación jocosa" del juramento que puso Calímaco en boca del rizo cortado o de la "incongruencia irónica" del mismo pasaje en la pluma de Catulo. En el "espíritu" del poema calimaqueo y en el de la lograda versión catuliana, a menudo "se produce un evidente contraste entre la pequeñez e insignificancia del hablante [el mechón parlante] y las cosas que dice, de manera que de la yuxtaposición resulta una inconveniencia estilística. La hipérbole [...] provoca la sonrisa, que es el tono que tiene el [modelo] de Calímaco y que conserva la traducción de Catulo" (González Iglesias, en Catulo 2014, 688).

A la luz de tales antecedentes, conviene ahora revisar uno de los pasajes de más alta temperatura emotiva en el relato virgiliano de la catábasis de Eneas: el encuentro del caudillo troyano y el espíritu de la reina Dido en un paraje sombrío de los reinos infernales. El fragmento aludido se localiza en *Aeneis*, VI, 450-460 (Virgil 2006, 562-564):

*Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido  
errabat silva in magna, quam Troïus heros  
ut primum iuxta stetit agnovitque per umbras  
obscuram, qualem primo qui suregre mense  
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,  
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est :  
- «Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo  
venerat exstinctam, ferroque extrema secutam?  
Funeris heu! Tibi causa fui? Per sidera iuro,  
per superos, et si qua fides tellure sub ima est,  
invitus, regina, tuo de litore cessi".*

Entre ellas vagaba errante por una gran selva la fenicia Dido, con la herida aún abierta. En cuanto el héroe troyano estuvo cerca de ella y reconoció su sombra velada entre penumbras, al igual que se ve o se cree ver la luna nueva entre las nubes, las lágrimas brotaron y con dulce acento amoroso le habló: - "Infortunada Dido, ¿así pues era cierta la noticia que me había llegado de tu muerte, que te habías arrebatado la vida con la espada? ¿He sido yo, ay, la causa de esa muerte? Por las estrellas te juro, por los dioses del cielo y por cuanto existe de sagrado —si algo hay— en lo hondo de la tierra, contra mi voluntad, reina, dejé tus playas".

El encuentro del caudillo troyano y la reina cartaginesa en el paraje infernal se carga de patetismo a través de la *sermocinatio* que Virgilio pone en boca de Eneas. En dichos versos, los comentaristas han identificado —como en un doble palimpsesto— el recuerdo del juramento pronunciado por el mechón de Berenice ante la reina, compuesto por Calímaco y adaptado por Catulo. De hecho, el hexámetro virgiliano "*invitus, regina, tuo de litore cessi*" se modela estrechamente a imagen y semejanza del

trigésimo noveno verso del *carmen* de Catulo: “*Inuita, o regina, tuo de uertice cessi*”. Los detalles del juramento se amplifican, introduciendo nuevos elementos en la epopeya de la edad augústea: “σὴν τε κάρην ὄμοσα σὸν τε βίον” (‘por tu cabeza y por tu vida juré’) > “*adiuro teque tuumque caput*” (‘juro por ti y por tu cabeza’) > “*per sidera iuro, / per superos, et si qua fides tellure sub ima est*” (‘juro por las estrellas, por los dioses del cielo y por cuanto existe de sagrado —si algo hay— en lo hondo de la tierra’).

Como ha señalado la crítica, Virgilio rememora aquí la doble tradición calimaquea y catuliana del juramento del rizo de Berenice, mas inserta dicha tesela en un mosaico sombrío y solemne, cargado de resonancias emotivas, limpiándola necesariamente de toda posible sospecha de juego irónico o humor sutil. En efecto, “scrostata l’ironia catulliana, egli restituisce il registro, riassocia cioè nel proprio sistema letterario valore e funzione dei segni stilistici”. Con ese tipo de reescritura asistimos a “la scomparsa dell’ironia” propia del hipotexto, a la cancelación del tono delicadamente risueño del modelo de Calímaco. En definitiva, Virgilio pone en juego una suerte de filtro que permite depurar tales resabios de gusto alejandrino o neotérico, reconduciendo el pasaje hasta hacerlo “esprimere l’intensità di un pathos questa volta autentico” (Conte 2012, 108).

Quizá no sea errado suponer que en el caso concreto de este pasaje del sexto libro de la *Eneida* nos hallamos ante un posible ejercicio de imitación correctiva, comparable en algún punto con el caso renacentista que hemos estudiado. De hecho, sería interesante disponer en paralelo un amplio conjunto de imitaciones o rescrituras similares a la de Virgilio (< Catulo < Calímaco) o a la de Cetina (< Nicolò Franco < Petrarca), dado que un *corpus* más extenso permitiría indagar en cuáles son algunos de los procedimientos específicos de ese tipo —no muy frecuente— de una *imitatio* que conlleva una corrección de la carga humorística o irónica del modelo. Baste por ahora este primer apunte para indicar la necesidad de un rastreo ulterior y un estudio comparativo en profundidad.

#### 4. Una pequeña apostilla: estrategias y categorías de la imitación poética

Los estudios consagrados al ejercicio práctico de la *imitatio* durante el Renacimiento y el Barroco suelen incidir de forma esquemática en dos nociones contrapuestas, la denominada imitación simple (o de un modelo único) frente a la imitación compuesta, conocida asimismo como imitación ecléctica o imitación de diversos (la que combina varios dechados) (García Galiano 1991, Gardini 1997, Ponce Cárdenas 2016b). Estudiosos del prestigio de Daniel Javitch han avanzado asimismo alguna propuesta específica de gran relevancia: la “imitación de imitaciones”. En efecto, al profundizar en alguno de los caminos de la imitación de diversos, el estudioso anglosajón con excelente criterio distinguía la existencia de un tipo de *contaminatio* de modelos enlazados, en la que se sobreponen (como en los estratos de una excavación arqueológica) diversas capas imitativas. El sintagma ‘imitación de imitaciones’ o ‘imitación arqueológica’ o ‘imitación por estratos’ acotaría un tipo de labor de reconstrucción analítica que permite la identificación de varios sedimentos imitativos superpuestos. Tomando como inicio del análisis un fragmento de Ariosto, el estudioso consigue identificar la existencia de un modelo C (Virgilio), al tiempo que es capaz de ahondar bajo la superficie hasta llegar a un modelo B (Catulo) y seguir profundizando hasta alcanzar las capas más profundas que representa el modelo A (Homero) (Javitch 1985).

Si se aborda el estudio concreto de la *imitatio* desde un enfoque estrictamente formal, entre los autores españoles del Siglo de Oro puede recordarse la figura de

Baltasar de Céspedes. El famoso catedrático de prima de gramática en Salamanca recogía en *El Humanista* “lo más particular para enseñar la arte de la imitación” y establecía una suerte de planilla. Todo fragmento imitado puede alterarse conforme a cuatro procedimientos (adición, detracción, inversión e inmutación). Según apuntaba Mercedes Comellas,

las cuatro fórmulas para la imitación que propone Céspedes se corresponden con las figuras retóricas tradicionales tal como las presenta Quintiliano (*adiectio, detractio, transmutatio e immutatio*), recursos que adquieren carácter por representar una desviación del lenguaje usual que provoca la sorpresa. Son los mismos que relacionan todos los gramáticos del Renacimiento desde Sanctius a Linacre. En la práctica de la imitación debían servir para alejarse del original manteniendo, sin embargo, la base clásica que era necesaria para formar el estilo (Comellas 1995, 157)<sup>7</sup>.

En la sabrosa dicción áurea de Céspedes, la adición “es cuando para nuestro propósito hemos de añadir algo a lo que el autor escribió”; la detracción “es cuando quitamos del lugar que queremos imitar alguna cosa que no hace a nuestro propósito [y ha de] tener cuenta que no parezca que se ha destrozado y cortado aquello con fealdad, sino que queda cabal nuestra composición”; la inversión “es cuando las palabras del autor se trastuecan y mudan de lugar para que no parezcan las mismas”; la inmutación “es cuando en lugar de un vocablo se pone otro para mudar la significación de nuestro propósito o para variar la oración” (De Andrés 1965, 223-224).

Quizá en futuros asedios deba contemplarse la posibilidad de la existencia de variadas estrategias imitativas, que no pueden reducirse únicamente al criterio del monismo frente al eclecticismo o a la identificación de los parámetros formales de modificación del patrón-modelo (adición, sustracción, inversión, inmutación). Creo que los ejemplos de Virgilio y Cetina que se han examinado en las páginas precedentes nos permiten intuir algo sobre la posible existencia de una *imitación correctiva*, que depura aquellos elementos del modelo que considera impropios, señaladamente algunos rasgos de humor sutil, invectiva desgarrada o simple ironía.

En suma, al valorar la rescritura de los sonetos injuriosos de Nicolò Franco por parte de Gutierre de Cetina, Mercedes Blanco había apuntado con suma finura cómo “este hallazgo sugiere que eran realmente las fórmulas expresivas, los giros, el lenguaje y la retórica, lo que Cetina espigaba en sus lecturas poéticas, importándole poco en el fondo el contenido o incluso el colorido emocional del conjunto”. Gracias a un tipo de *imitación* que podemos denominar *correctiva*, “Cetina escribe poemas petrarquistas sobre la falsilla de los venenosos y brillantes textos de un notorio y virulento anti-petrarquista”, puesto que con libre y original criterio, el cantor de Dórida “podía utilizar los materiales hallados en la espléndida poesía italiana, cualquiera que fuera su uso originario, para fines propios, cortesanos, amistosos, galantes o meditativos, o simplemente para ejercicios estilísticos de varia índole” (Blanco 2016, 262).

## Obras citadas

<sup>7</sup> El fragmento de la *Institutio Oratoria* al que se alude en el párrafo se localiza en el libro IX (III, 27): “*Haec schemata aut his similia, quae erunt per mutationem, adiectionem, detractioem, ordinem et convertunt in se auditorem nec languere patiuntur subinde aliqua notabili figura exciitatum et habent quandam ex illa vitii similitudine gratiam, ut in cibis interim acor ipse iucundus est*”.

- Blanco, Mercedes. “La Italia española de un poeta de Sevilla. En torno a una nueva edición de Gutierre de Cetina.” *Bulletin Hispanique* 118, 1 (2016): 253-274.
- Boccia, Carmine. “Il Quarto Libro delle lettere di Nicolò Franco: l’epistolario inedito nel ms. Vaticano Latino 5642. Nuovi contributi ai casi di un peregrino ingegno.” *Critica letteraria* 126 (2005): 3-46.
- Calímaco. Luis Alberto de Cuenca y Máximo Briosio trad. *Himnos, epigramas y fragmentos*. Madrid: Gredos, 2001.
- Callimaco. Giovan Battista D’Alessio ed. y trad. *Aitia. Giambi e altri frammenti*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2007.
- Catulo. Juan Antonio González Iglesias ed. y trad. *Poesías*. Madrid: Cátedra: 2014.
- Cetina, Gutierre de. Jesús Ponce Cárdenas ed. *Rimas*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Codoñer, Carmen y González Iglesias, Juan Antonio ed. y trad. *Priapea. Edición crítica y estudio*. Huelva: Universidad de Huelva, 2014 (Anejo III de *Exemplaria Classica*).
- Comellas, Mercedes. *El Humanista. En torno al Discurso de las letras humanas de Baltasar de Céspedes*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- Conte, Gian Biagio. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Palermo: Sellerio Editore, 2012.
- Devoto, Daniel. “Las letras en el árbol (De Teócrito a Nicolás Olivari).” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 2 (1988): 787-852.
- De Andrés, Gregorio (O.S.A.). *El maestro Baltasar de Céspedes, humanista salmantino y su Discurso de las Letras Humanas. Estudio biográfico y edición crítica*. Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1965.
- Falardo, Domenica. “Canone e anticanone rinascimentale: incursioni nell’epistolario inedito di Nicolò Franco.” *Civiltà italiana* 4 (2006). 395-403.
- Falardo, Domenica. “Per l’edizione dell’epistolario inedito di Nicolò Franco (Ms. Vaticano Latino 5642).” *Lavori in corso. Ricerche di Italianistica*. Salerno: Università degli Studi di Salerno, 2007. 185-207.
- Franco, Nicolò. *Le Pistole vulgari di M. Nicolò Franco*. Venetiis: Apud Antonium Gardane, 1542.
- Franco, Nicolò. *Delle Rime di M. Nicolò Franco contro Pietro Aretino, et de la Priapea del medesimo, terza editione colla giunta di molti sonetti nuovi. Oltre la vera et ultima correttione, ch’a tutta l’opera intera ha data l’Autore istesso, per non haverne più cura, come colui c’ha già rivolti tutti li studi ad imprese di lui più degne*. [Basilea: Michel Grineo al Falcone] Con Gratia et Privilegio Pasquillico, 1548.
- Franco, Nicolò. *La Priapea, sonetti lussuriosi-satirici contro Pietro Aretino di Niccolò Franco. Il Vendemmiatore, poemetto in ottava rima, di Luigi Tansillo. A Pe-King, regnante Kien-long, nel XVIII secolo* [Parigi, G. V. Molini, 1790].
- García Galiano, Ángel. *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 1991.
- Gardini, Nicola. *Le umane parole. L’imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*. Milano: Bruno Mondadori, 1997.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (ed. I. Pepe y J. M. Reyes Cano), Madrid, Cátedra, 2001.
- Javitch, Daniel. “The Imitation of Imitations in *Orlando Furioso*.” *Renaissance Quarterly* 38 (1985): 215-239.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2004.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere* (ed. Marco Santagata). Milano: Mondadori, 1997.

- Ponce Cárdenas, Jesús. “Cauces de la imitación en el Renacimiento: Gutierre de Cetina y Nicolò Franco”, *eSpania*, 13 (junio 2012). 1-37.
- Ponce Cárdenas, Jesús. “Máscaras pastorales y retratos jocosos en el epistolario de Nicolò Franco.” En Maria Cristina Panzera y Elvezio Canonica eds. *La lettre au carrefour des genres et des traditions du Moyen Âge au XVIIIe siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2015. 287-303.
- Ponce Cárdenas, Jesús. “*Ma io son pure napolitano*. Nicolò Franco e i circoli meridionali (1531-1543)”. En Encarnación Sánchez García ed. *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*. Napoli: Tullio Pironte, 2016a. 203-234.
- Ponce Cárdenas, Jesús. *La imitación áurea. Cervantes, Quevedo, Góngora*. Paris: Les Éditions Hispaniques, 2016b.
- Tasso, Bernardo. *Rime di messer Bernardo Tasso divise in cinque libri*. Vinegia: Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560.
- Virgilio. Vicente Cristóbal ed. y trad. *Bucólicas* Madrid: Cátedra, 1996.
- Waddington, Raymond B. “A satirist’s *impresa*: the medals of Pietro Aretino.” *Renaissance Quarterly*, 42, 4 (1989). 655-681.