

Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano

Álvaro BUSTOS TÁULER

RESUMEN

Se considera a Francisco de Terrazas el primer poeta petrarquista de Nueva España. La temprana fecha de su muerte (1580) no fue obstáculo para una madura asimilación del imaginario petrarquista, a través de la llamada escuela sevillana. En estas páginas se sugiere su relación con la poesía neolatina del licenciado Francisco Pacheco y con la lírica amorosa de Juan de la Cueva a quien debió de conocer en Nueva España.

PALABRAS CLAVE

Francisco de
Terrazas
Licenciado
Francisco
Pacheco Juan
de la Cueva
petrarquismo
escuela
sevillana

ABSTRACT

Francisco de Terrazas is considered the first petrarquist poet of New Spain. The early date of his death (1580) did not impede a mature assimilation of the petrarquist imagery, through the so-called seville school. These pages suggest Terrazas relationship with the neolatin poetry of the Licenciado Francisco Pacheco as well as with the amorous poetry of Juan de la Cueva, whom he could have known in New Spain.

KEY WORDS

Francisco
de Terrazas
Licenciado
Francisco
Pacheco
Juan
de la Cueva
petrarquism
seville school

Las pocas noticias que tenemos acerca de Francisco de Terrazas, el primer petrarquista de Nueva España, nos han llegado insertas en la *Sumaria relación de las casas de la Nueva España*, una crónica miscelánea escrita por Bartolomé Dorantes de Carranza entre 1601 y 1604¹. El cronista, además de espigar una serie de fragmentos de *Nuevo Mundo y Conquista*, el poema épico inconcluso del mexicano, facilita algunas noticias sobre la familia de Terrazas, a quien llama «excelentísimo poeta toscano, latino y castellano»; este aserto ha hecho fortuna entre los historiadores de la literatura hispanoamericana, que lo citan sin poder atestiguar su veracidad,

¹ Cito por la moderna —pero centenaria— edición: Bartolomé Dorantes de Carranza: *Sumaria relación de la Nueva España con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y los primeros pobladores españoles* (México: Imprenta del Museo Nacional, 1902), pp. 178 y ss.

dada la escasez de textos de nuestro autor². Igualmente se suele dar por válida la fecha de 1600 para la muerte del mexicano: la *Sumaria relación* se habría empezado a escribir con la noticia de su muerte todavía reciente; sin embargo Georges Baudor demostró con pruebas documentales³ que Terrazas ya había muerto en 1580. Que Cervantes lo cite en el *Canto a Calíope* (ca. 1585) no prueba que viviera, como también se ha venido repitiendo: demuestra más bien que conocía su obra y que no tenía noticia de su muerte. La fecha *ad quem* de 1580 me interesa por cuanto supone, por parte de nuestro autor, un conocimiento del petrarquismo (y veremos qué tipo de petrarquismo) mucho más temprano y maduro de lo que creemos, acostumbrados al tópico de que la literatura peninsular llega al otro lado del Atlántico con un siglo de retraso.

No se ha hecho todavía un estudio sistemático de las fuentes, influencias y referencias literarias que maneja Terrazas⁴. Sin embargo, es posible ahora señalar una serie de relaciones muy interesantes que pueden aportar nueva luz. El soneto IX5 puede servir como punto de partida:

La diosa que fue en Francia celebrada
de quien su gran ciudad se llama ahora,
y el hombre que de mano matadora
primero padeció la muerte airada
formaron de sus nombres el que agrada
al alma, que la de él quiere y adora.
Natura lo empleó luego a la hora
en la que de ninguna fue igualada.
En parte lo empleó, que es el traslado
de la beldad del cielo propiamente,

² Antonio Castro Leal reunió en una vieja edición de 1941 (México: Libros de Porrúa Hermanos, Biblioteca mexicana) los fragmentos épicos, la epístola en tercetos y los nueve sonetos petrarquistas de Terrazas. Más accesible resulta la edición de Guillermo Díaz Plaja en su *Antología Mayor de la literatura Hispanoamericana* (Madrid: Labor, 1969), vol. I, pp. 763-769. En 1997 el investigador Pedro Lasarte editó parte del manuscrito *Spanish 56* de la Universidad de Pennsylvania, donde se recoge un nuevo soneto de Terrazas —el décimo— así como diversas lecturas divergentes de las ya conocidas: «Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma y José de Arrázola: algunos poemas novohispánicos inéditos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45 (1997), pp. 45-48. Las variantes y las nuevas fuentes manejadas recomiendan una nueva edición de la sugerente lírica petrarquista de nuestro autor.

³ Georges Baudor: «Lupercio Leonardo de Argensola continuador de Francisco de Terrazas. Nuevos datos y documentos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), vol. 2, pp. 1083-1091.

⁴ Resulta modélico, en este sentido, el trabajo de Luis Íñigo Madrigal: «Sobre el soneto de Terrazas ¡Ay, basas de marfil, vivo edificio!», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (1996), pp. 105-122; José Lara Garrido comenta ese mismo soneto y otros de su tradición literaria en «Columnas de cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo», trabajo inserto en *El cortejo de Afrodita* (Málaga: Analecta Malacitana, 1997), pp. 23-69, en particular p. 48 y ss. También han sido estudiados los modelos del famoso soneto «Dexad las hebras de oro ensortijado», especialmente por Arnulfo Herrera: «Los modelos de un poeta novohispano. Francisco de Terrazas y el petrarquismo», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 59 (1988), pp. 223-237. Pero ya Carolina Michaëlis de Vasconcelos (a la que Herrera no parece conocer) había dicho lo esencial en sus «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue hispanique*, XXII (1910), pp. 509-614.

⁵ Cito a partir de ahora por la edición de Castro Leal, ya mencionada; el soneto IX figura en p. 11.

hecha a su semejanza y por su mano.
 Quien fruto produció tan extremado,
 de ti decirse sólo se consiente
 ¡oh más que venturoso húmedo llano!⁶

Se trata de un tópico canto a la hermosura de la amada, obra maestra de la Natura, con una nota neoplatónica (esa «beldad del cielo» con la que compite en belleza); el motivo es frecuente en los otros sonetos de nuestro autor: «beldad que sola fue sobre Natura» dice en el soneto VI. También son muy del gusto de Terrazas las referencias al motivo primigenio de la Creación, el momento «en que de ninguna fue igualada» en el verso 8, incluso con referencias al relato del Génesis («hecha a su semejanza», «fruto estremado» de los versos 11 y 12). En el soneto VIII la hipérbole sacroprofana es más clara, con el empleo de dos términos técnicos tomados del lenguaje teológico; la dama ha recibido una pequeña herida y el poeta afirma «que para salud tan delicada/el precio de la sangre convenía» (jugando con el término *salus*, la salvación obtenida por Cristo, que paga el precio de su sangre para redimir al hombre de la culpa de nuestros primeros padres). En el primer terceto, que sigue inmediatamente a los versos anteriores, mantiene hábilmente la hipérbole acudiendo una vez más al vocabulario técnico de los manuales de teología: «Mas yo pienso que es pena de pecado/el no dolelle así vuestra herida/de no doleros vos de mi cuidado».

Hay que decir que este soneto IX resulta tosco, nada que ver con la mayor elaboración y refinamiento de los demás. En particular, los dos cuartetos no son muy afortunados: la acumulación inclusiva de oraciones de relativo dificulta su comprensión y alarga unos versos que parecen herméticos. El terceto final de este soneto IX también resulta algo oscuro; en realidad contiene otro motivo petrarquista: el de considerar el afortunado lugar donde nació la mujer (ese «venturoso húmedo llano»), como el único lugar digno de revelar su nombre. Este cierre del soneto, con su referencia al nombre de la amada, retoma claramente el motivo principal elaborado en los difíciles cuartetos: precisamente en ellos se nos dice expresamente el nombre de la dama cantada en el soneto.

⁶ Respeto el texto de Castro Leal; únicamente he empleado la forma moderna *fue* sin acento. El texto fue publicado por Pedro Henríquez Ureña: «Nuevas poesías atribuidas a Terrazas», *Revista de Filología Española*, tomo V (1918), pp. 49-56. Don Pedro lo encontró, junto con la epístola y otros tres sonetos, en el cancionero manuscrito que recibió la signatura 19661 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Posteriormente el manuscrito volvió a la Biblioteca Pública de Toledo, de donde procedía (y donde se encuentra desde 1942, con la signatura ms. 506); este recorrido despistó a algunos investigadores, que lo seguían citando por la signatura de la Biblioteca Nacional de Madrid. El manuscrito está descrito por Francisco Esteve Barba: *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana* (Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1942), pp. 400-429. A este pequeño escollo se une el hecho de que Díaz-Plaja (cuya edición, aunque se trate de una antología, es la más asequible sobre la obra de Terrazas) no lo edite, pese a conocer el artículo de Henríquez Ureña. Como no da ninguna razón para reducir el corpus de sonetos entonces conocido (de nueve a ocho, G. Díaz-Plaja, p. 762), pienso que se trata únicamente de un descuido.

No sólo la sintaxis complica la interpretación de los cuartetos; superada esa dificultad, nos encontramos con una nota erudita de cierta complejidad. De entrada, parece que en ese hombre que «primero padeció la muerte airada» hay una referencia a Abel, asesinado por su hermano Caín («de mano matadora») según el relato del Génesis (y nuevamente nos movemos en ese momento primero de la creación del hombre, tan caro a Terrazas). Pero ¿quién es la «diosa que fue en Francia celebrada» y que da nombre a su gran ciudad? Obviamente la gran ciudad de Francia es París; podría pensarse ingenuamente que se refiere a Venus, la diosa elegida por Paris en el juicio mitológico. Pero no es Venus la diosa que da nombre a la capital francesa. El referente no es otro que Isis, la diosa negra del Nilo, cuyo culto fue asumido por los soldados romanos, que lo difundieron hasta las fronteras del Imperio. Precisamente la etimología de 'París' nacería de la contracción de «Bar Isis» («el Barco de Isis») en época posromana, en sustitución del primitivo *Lutetia*. De hecho el escudo de París, con el barco navegando por aguas tempestuosas, es una reiteración de la etimología: alude a la primitiva corporación de bateleros parisinos, pero también a la tutela de una diosa femenina (la vela en forma de triángulo invertido, las aguas turbulentas, el casco en forma de creciente lunar son símbolos inequívocos)⁷.

Francisco de Terrazas conocía, por tanto, la etimología difundida de París y acudió a ella para darnos el nombre de la dama que canta. En efecto, mediante el artificio de la contracción de **Isis+Abel** el poeta revela a Isabel, la dama a la que dirige sus versos. Su nombre aparece, pues, con la fusión de las dos palabras en las que puede descomponerse. El poeta, como es habitual en los petrarquistas españoles del XVI, canta a una dama, de nombre Isabel. Se da la circunstancia de que este es el único poema de los conservados en el que aparece explícitamente su nombre. No creo que sea aventurado suponer, por un lado, que en el grupo de poemas no conservados de Terrazas aparecería Isabel y, por otro, que su nombre podría ser una pista importante de cara a identificar la autoría del mexicano entre la multitud de sonetos anónimos del siglo XVI.

¿De dónde pudo tomar Terrazas este artificio? Con un océano de por medio, el jerezano Francisco Pacheco (1539-1599) constituye la fuente clara del recurso retórico, pues lo emplea para el mismo nombre de mujer en su lírica amorosa⁸. Lo llamativo es que la poesía amorosa de Pacheco pertenece a la modalidad, tan poco cultivada en España, de la poesía neolatina de inspiración petrarquista⁹. En efecto, el erudito andaluz es autor de ocho poemas latinos dirigidos *ad Isabellam*, dama celebrada en todos ellos; su obra latina presenta una interesante adop-

⁷ Desde el siglo XII, el culto a la Gran Diosa Negra del Nilo fue cristianizado; la Virgen Negra de Notre Dame, sería la heredera de ese culto ancestral.

⁸ Debo la referencia de Francisco Pacheco a la amabilidad del profesor Álvaro Alonso; sus observaciones, siempre atinadas, están en la base y en el desarrollo de este trabajo; también estoy en deuda con Ignacio García Pinilla, de la Universidad de Castilla la Mancha, que leyó una primera versión de estas páginas.

⁹ El problema de la homonimia dificultó el acceso a la obra del Licenciado Francisco Pacheco; su sobrino de igual nombre es el célebre pintor y erudito sevillano, autor del *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y*

ción de los presupuestos italianistas, con una clara preferencia por los artificios ingeniosos. El poema que ahora nos interesa es el segundo, del que Francisco de Terrazas tomó el juego de palabras entre Isis y Abel¹⁰:

[II] De nomine Isabellae

Isis, Abel merito faciunt tibi nobile nomen:
hic sacra diis, leges gentibus illa dedit.
tu tibi sacra facis, mentesque incendis honestas,
et cadit ante oculos uictima multa tuos;
das alias leges, non quae scribuntur in aere,
sed quibus alma pius corda coercet Amor.
ignis Abelaes adolebat coelitus aras,
ignis adolentur et hoc, quos, Isabella, uides.

II Sobre el nombre de Isabel

Isis y Abel hacen noble con razón tu nombre: éste proporcionó sacrificios a los dioses y aquélla leyes a los pueblos; tú haces sacrificios en tu honor prendiendo fuego a las almas honestas y haciendo sucumbir con tus ojos innumerables víctimas; leyes impones otras: no las que se escriben sobre bronce, sino aquéllas con las que el Amor piadoso refrena los pechos divinos. El fuego que ardía en las aras de Abel procedía del Cielo; en ese mismo fuego arden, Isabel, los que miras.

Pacheco presenta a Isis y a Abel ya en las dos primeras palabras del poema; todo él no es sino la acumulación de ingeniosas comparaciones —como es frecuente en los petrarquistas castellanos— entre Isabel, la amada del poeta, y los términos de comparación que resultan de descomponer su nombre. Este tipo de alardes estilísticos, donde el ingenio es el elemento retórico fundamental, es muy frecuente en la poesía neolatina¹¹.

Pero no es esta la única ocasión en que Terrazas acude a la lírica amorosa de Pacheco; en el primer poema de éste —que sirve de presentación a todo el conjunto, siguiendo el motivo petrarquista del poema prólogo— encontramos el tópico de la mujer que reúne en sí lo mejor de la naturaleza; el poeta exige que Isabel devuelva a la naturaleza todo lo que le debe¹²:

memorables varones. Fue Juan Francisco Alcina el primero en estudiar su obra en «Aproximación a la poesía latina del Canónigo Francisco Pacheco», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVI (1975-76), pp. 211-263. El editor moderno de la lírica amorosa de Pacheco es Bartolomé Pozuelo Calero: *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad de espíritu y lírica amorosa* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993). En otros trabajos Pozuelo se ha ocupado de su figura y su obra; entre ellos, «Hacia un catálogo de las obras del Canónigo Francisco Pacheco», *Excerpta Philologica*, I. 2 (1991), pp. 649-687. Puede verse también el trabajo de José Solís de los Santos «Francisco Pacheco (c. 1540-1599), un eximio humanista jerezano en la penumbra», *Tierra de nadie*, 2 (1999), pp. 5-15. Sobre la lírica petrarquista neolatina pueden verse las pp. 176 y ss. de Antonio Prieto en el capítulo VI de *La poesía española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1991). Prieto destaca «el cruce de clasicismo y petrarquismo» que se da en los poemas que integran la «Lírica a Isabel» del Licenciado Pacheco.

¹⁰ Por su brevedad, recojo el poema completo, y su traducción, de la ejemplar edición de B. Pozuelo Calero: *El licenciado Francisco Pacheco*, pp. 210-211.

¹¹ Pueden verse algunos ejemplos de este tipo de artificio retórico, tan grato a la poesía neolatina, en José María Maestre, «Manierismos formales en la poesía latina humanista», *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos* (Málaga: Delegación de Málaga de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1987-1994), vol. III, pp. 145-157.

¹² B. Pozuelo Calero, *El licenciado Francisco Pacheco*, pp. 206-209; copio los versos 4-8 del poema I y su traducción.

[I] **Ad pvlcherrimam et doctissimam
heroinam Isabellam**

(...) crede mihi, formae dos aliena tuae est:
redde rosae uernat rosea qui fronte ruborem,
candorem niueum redde modesta niui;
redde suas conchae gemmas, quibus ore renides,
atque ostrum labias quo tibi tinxit Amor (...).

I

A Isabel, bellísima y doctísima heroína

(...) créeme, la belleza con que has sido dotada no
te pertenece: devuelve a la rosa el rubor que flo-
rece en tu frente rosácea; tu blancura de nieve,
devuélvela, modesta, a la nieve. Devuelve a las
conchas las perlas que brillan en tu boca y la púr-
pura con la que el Amor ha teñido tus labios (...).

Este mismo tópico aparece en el soneto I de Terrazas («Dexad las hebras de oro ensortijado»), el más celebrado de los suyos. En efecto, el mexicano emplea el mismo motivo y se acoge al patrón sintáctico del verbo en imperativo a lo largo de todo el soneto¹³:

Dexad las hebras de oro ensortijado
que el ánima me tienen enlazada,
y bolued a la nieve no pisada
lo blanco de esas rosas matizado.
Dexad las perlas y el coralpreciado
de que esa boca está tan adornada,
y al cielo, de quien sois tan cudiciada,
bolued los soles que le auéis robado.
La gracia y discreción, que muestra ha sido
del gran saber del celestial maestro,
boluédselo a la angélica natura,
y todo aquesto así restituído,
ueréis que lo que os queda es propio vuestro:
ser áspera, cruel, yngrata y dura.

Terrazas leyó a Pacheco para la elaboración de este soneto, pero probablemente no fue la única fuente que manejó. El soneto está muy relacionado con el que le sigue en el cancionero *Flores de varia poesía*; se trata de «Boluedle la blancura al açucena» (122 de *Flores*), atribuido a Figueroa, que parece el molde claro sobre el que Terrazas construye su soneto. Sabemos también, siguiendo a Carolina Michaëlis, que hay un soneto atribuido erróneamente a Camões¹⁴ que imita el de Figueroa; se trata de «Tornai essa brancura á alva açucena». De este modo, el

¹³ El soneto aparece inserto en el cancionero *Flores de varia poesía*, compilado en México con fecha de 1577. Este cancionero constituye, además, la fuente única para cinco sonetos de Terrazas. Fue editado por Margarita Peña en 1980. Manejo la reimpresión de 1987: «*Flores de varia poesía*» (México: Quinto Centenario, 1987), n.º 120, pp. 211-212.

¹⁴ C. Michaëlis, pp. 540 y ss. Las razones lingüísticas de la estudiosa portuguesa para negar la paternidad de Camões son incontestables: se trataría de uno de los sonetos con los que el editor Faria y Sousa trató de ampliar el corpus camoniano imitando su estilo; «o propio Faria, que se empenha pela autoria de Camões, confessa que

soneto castellano de Figueroa¹⁵ habría inspirado tanto la imitación portuguesa, como el soneto del mexicano, como el poema neolatino de Francisco Pacheco¹⁶.

Lo cierto es que la composición de Francisco de Terrazas se distancia claramente de Figueroa en un punto: prescinde, con muy buen tino, del elemento mitológico —un tanto retórico— del primer terceto del poema de Figueroa; en efecto, éste dice en la versión de *Flores*: «A Venus le bolued la gentileza;/a Marte el pelear de que es más diestro;/bolué el uelo a Diana, casta diosa». Terrazas, en un indudable acierto estilístico, se separa de su fuente castellana con gran habilidad. Probablemente esto se debe a que conociera directamente la fuente italiana, que puede considerarse el modelo de todo este sugerente grupo de sonetos: el poema «Rendete al ciel le sue bellezze sole»¹⁷, que igualmente prescinde de esa elaboración mitológica, salvo en una ocasional referencia al dios Amor (que por cierto también figura en el poema de Pacheco, quien probablemente leyó también la antología italiana de 1548). A nadie le puede sorprender que el poeta mexicano maneje varias imitaciones españolas, al tiempo que la fuente princeps italiana, pues era esa una práctica muy frecuente entre los petrarquistas españoles, que leían los textos de sus contemporáneos al trasluz de sus diversas fuentes¹⁸. No creo, sin embargo, que Terrazas llegara a leer a Petrarca, cuyo soneto CCXX —en el que se da la relación entre los atributos de la dama y los de la naturaleza— sí tuvo que conocer Francisco de Figueroa, como observa acertadamente Mercedes López Suárez, su editora moderna¹⁹.

La situación de los versos terracinos en este panorama de imitaciones petrarquistas nos obliga a reconocer la validez del aserto de Dorantes de Carranza con el que iniciábamos estas páginas: si no podemos afirmar —dada la ausencia de textos que lo prueben— que escribió en

açuçena, sirena não são realmente vozes portuguesas, mas castelhanas» (p. 541). Por eso no se entiende que siga considerándose a la imitación portuguesa el modelo de Terrazas (como hacen Castro Leal, Arnulfo Herrera, e incluso Fucilla en una desafortunada nota de sus *Estudios sobre el petrarquismo* [Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960], p. 96, n.º 4); las usurpaciones de Faria y Sousa son todas del siglo XVII. Con todo, debemos al acierto de Fucilla la identificación de la fuente primera italiana (Molza) y de otra imitación, también italiana (Tomitano), que tradujo nada menos que Fernando de Herrera (en J. Fucilla, pp. 113 y ss., y 151).

¹⁵ Juan de Vadillo, amigo de Cetina, es el otro poeta al que se ha atribuido el soneto «Boluedle la blancura al azucena»; así aparece en el apéndice que Hazañas y la Rúa añade a su edición *Obras de Gutierre de Cetina* (Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1895). Cito por la reimpresión moderna, con prólogo de Margarita Peña (México: Porrúa, 1990), p. 265.

¹⁶ Ya lo sugiere el propio J. F. Alcina, p. 257, que no lo atribuye a Figueroa sino a Vadillo.

¹⁷ Fue Fucilla, como he dicho, el que identificó la fuente primera: «con anterioridad a las versiones hispano-portuguesas el tema ya se halla en la poesía italiana, en *Delle Rime di Diversi Nobili Huomi et Eccellenti Poeti nella Lingua Thoscana*. Libro Secondo. Vinegia. 1548, 133. En este tomo el soneto es anónimo, pero en *Rime Inedite del Cinquecento* (ed. L. Frati), Bologna, 1918, pág. 18, está atribuido a Francesco Maria Molza» (J. Fucilla, p. 114). Por lo demás, el desconocimiento de las fuentes manejadas por Terrazas puede llevar a atribuirle a él lo que ya estaba en la fuente italiana; véase, a este respecto, el artículo de Gonzalo Celorio: «Silencio y pudor en la poesía novohispana. Francisco de Terrazas y Sor Juana Inés de la Cruz», *Casa de las Américas*, 36, n.º 201 (1995), pp. 15-21.

¹⁸ Tomo la expresión de Álvaro Alonso: *La poesía italianista* (Madrid: Laberinto, 2002), p. 45.

¹⁹ Francisco de Figueroa: *Poesía* (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 370-371. Puede verse también el soneto CCXX de Petrarca («Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena») en la ejemplar edición bilingüe del *Cancionero* de Jacobo Cortines (Madrid: Cátedra, 1989), II, pp. 682-683.

«toscano y latino», si parece evidente que en sus versos queda constancia de su conocimiento de esas lenguas, como muestran las imitaciones de sus sonetos I y IX; imitaciones tanto más meritorias cuanto que superan barreras temporales, geográficas —todo un océano de por medio— y lingüísticas. Por todo esto, pienso que Francisco de Terrazas no era un vulgar escribidor de versos al uso: encontramos en él una refinada elaboración de los tópicos petrarquistas y una originalidad temática y estilística, compatible con un preciso manejo de las fuentes.

La pregunta inmediata es ¿de dónde recibe Terrazas el caudal poético del petrarquismo? O, más concretamente, ¿cómo le llegaron los versos latinos de Francisco Pacheco? No hay que olvidar que la lírica amorosa de Pacheco fue obra de juventud y que, con toda probabilidad —según conjetura su editor moderno— debió de ser una actividad privada, conocida sólo por unos pocos; muy pronto el incipiente petrarquista jerezano se volcó en la carrera eclesiástica y optó por el camino de la erudición, sin que tengamos constancia de otras composiciones amorosas²⁰. Su lírica petrarquista neolatina debe fecharse presumiblemente en la década de 1560; la única composición castellana que conservamos data de 1569; es la *Sátira contra la mala poesía*, escrita en defensa de su amigo Dueñas —jerezano como él²¹—, que muestra a las claras el enfrentamiento abierto —mucho antes de las *Anotaciones* de Herrera— entre los críticos y los poetas sevillanos del momento²².

Suele considerarse a Gutierre de Cetina el responsable primero de la llegada de la lírica italianista a Nueva España en la década de 1550, pues murió hacia 1554 en Puebla de los Ángeles²³. Con todo, pienso que la práctica poética de Francisco de Terrazas y las influen-

²⁰ El mejor acercamiento a la biografía del futuro canónigo sevillano lo encontramos en la edición de B. Pozuelo Calero, *El licenciado Francisco Pacheco*, en particular el epígrafe *Vida de Pacheco*. Nacido en 1539, se graduó como Bachiller en Artes y Filosofía en 1563. Ya en 1568 era capellán de la Capilla de San Pedro, en la catedral hispalense, a la que permaneció vinculado toda su vida.

²¹ Buena parte de la poesía conocida del Licenciado Dueñas aparece igualmente en el cancionero *Flores de varia poesía*.

²² Rodríguez Marín la editó en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tercera época, X (1907), pp. 1-25 y 433-454. Actualmente prepara una edición Juan Montero, de la Universidad de Sevilla, que la ha estudiado ya: «La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), II, pp. 711-718. Sobre el polémico panorama de los críticos y poetas sevillanos del momento puede verse el trabajo de Stanko B. Vranich «Críticos, critiquillos y criticones», inserto en sus *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro* (Valencia: Albatros Hispanófila, 1981), pp. 13-28. Puede verse también el divertido testimonio del Licenciado Porras de la Cámara, editado parcialmente por Bartolomé José Gallardo, en Pedro Sáinz Rodríguez (ed.): *Obras escogidas de don Bartolomé José Gallardo* (Madrid: Compañía Ibero-Americana de publicaciones, 1928), I, pp. 161-164. Las páginas de Antonio Prieto, como siempre, enmarcan muy bien el contexto literario en el que nace la *Sátira* y su relación con la poética cultista del naciente grupo de Herrera, al que pertenecía el canónigo Pacheco (*La poesía española del siglo XVI*, II, pp. 413 y ss.).

²³ Es un aserto común en los manuales de historia de la literatura. Pueden verse, por ejemplo, las páginas que dedica a la cuestión Celsa-Carmen García Valdés en Felipe Pedraza (ed): *Manual de literatura hispanoamericana*. Vol. I. Época colonial, (Madrid: Castalia, 1991), pp. 243 y ss. Últimamente ha vuelto sobre la cuestión, con alguna imprecisión, Margarita Peña: «Nuevos datos sobre Gutierre de Cetina y otros poetas españoles en Puebla. Siglo XVI», *Anuario de Letras*, XXV (1997), pp. 509-527.

cias que recibe de Pacheco deben ser puestas en relación con la figura de Juan de la Cueva (1543-1612), el célebre dramaturgo y poeta, que también cruzó el Atlántico. Este poeta, de biografía tan apasionante como aventurera, llegó a Nueva España en 1574, junto con su hermano Claudio; parece que precisamente la compilación de *Flores de varia poesía*, el importantísimo cancionero petrarquista novohispano, debe mucho a Cueva (suyas son 32 composiciones incluidas en él); en efecto, el cancionero —anónimo— lleva fecha de 1577, año en que Juan de la Cueva regresa a la península. Sabemos, por una anotación manuscrita en la tercera hoja de la guarda, que el cancionero estaba en Sevilla en posesión de un tal Andrés Faxardo en 1612. No está de más indicar que ése es precisamente el año de la muerte de Juan de la Cueva²⁴.

En *Flores de varia poesía* aparecen, por primera vez, poemas de autores nacidos en México: Martín Cortés —hijo del conquistador—, Carlos de Sámano y nuestro Francisco de Terrazas, el mejor representado de los tres, con cinco sonetos²⁵. De los peninsulares Cetina es el autor más representado, con 84 poemas. Obviamente no pudo ser el compilador material del cancionero dado que había muerto veinte años antes, pero alguna mano anónima o el mismo Juan de la Cueva, como creo, debió de tener acceso a sus papeles tras su muerte; entre esos papeles seleccionaría un buen número de composiciones, que ingresaron así en *Flores*. El mismo Cueva aumentaría el caudal de poemas con los que llevó consigo a Nueva España, tanto propios como ajenos²⁶. La prueba de esto es que Terrazas conocía la lírica neolatina de Pacheco, que se contaría entre los papeles traídos por Cueva a Nueva España. En general, parece claro que la huella de Cueva en Nueva España resultó mucho más notable, habida cuenta de su participación en *Flores*, que la de Cetina, pese a la menor duración de su estancia (apenas tres años); de hecho, el soneto «Naturaleza estava deseosa» en el que Peña se apoya para demostrar la huella de Cetina entre los poetas mexicanos de Puebla, no es de Cetina; Begoña López Bueno, su editora moderna, desestimó esta atribución con una prueba incontestable: aparecen en ese soneto

²⁴ No tenemos todavía la prometida edición crítica de Juan de la Cueva, pese al cuidado que el poeta sevillano puso en preparar la edición antológica de su obra en varios manuscritos autógrafos fechados en 1603 y 1604, después de la edición impresa de 1582. El mejor acercamiento a su poesía lo encontramos en José María Reyes Cano: *La poesía de Juan de la Cueva. Análisis de la edición de las «Obras» (1582)* (Sevilla: Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1980) que amplía su artículo anterior «Juan de la Cueva, poeta lírico: un aspecto prácticamente inédito», *Archivo Hispalense*, 186 (1978), pp. 119-128. Sobre los avatares del viaje de Cueva a Nueva España puede verse ahora el documentado libro de José Cebrián: *Juan de la Cueva y Nueva España* (Kassel: Reichenberger, 2001). Este estudioso ha abordado su obra en otros trabajos, en particular: «Cueva en *Flores de varia poesía*», incluido en su volumen *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria* (México: El Colegio de México, 1999), pp. 179-219; edita ahí todas las composiciones de Cueva incluidas en el cancionero mexicano. En su recopilación *Estudios sobre Juan de la Cueva* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991) aporta datos de interés sobre su agitada biografía y otras aspectos de su obra.

²⁵ Pueden verse algunos datos sobre estos y otros poetas del cancionero y la discusión sobre la autoría del compilador en la edición de Peña: «*Flores de varia poesía*», pp. 16 y ss. Peña sigue a Renato Rosaldo, el primero en llamar la atención sobre este cancionero, en su artículo «*Flores de varia poesía*. Un cancionero inédito mexicano de 1577», *Abside* (1957), pp. 68 y ss. Incluye una breve antología de poemas.

²⁶ Ya lo aventuró A. Prieto. *La poesía española del siglo XVI*, II, p. 505.

varias rimas agudas, recurso que Cetina jamás empleó en su obra²⁷. Parece claro que la huella poética de Cetina en Nueva España es bastante más tenue que la de Juan de la Cueva.

La amistad entre Juan de la Cueva y el licenciado Francisco Pacheco está fuera de duda. Ambos participaban asiduamente en las distintas academias y tertulias literarias establecidas en torno a la figura de Fernando de Herrera y los eruditos y poetas sevillanos del momento²⁸: Francisco de Medina, Diego Girón, Baltasar del Alcázar, etc. En la casa del propio canónigo hubo una tertulia literaria de la que tuvo que ser asiduo contertulio Cueva; de hecho el sobrino del canónigo, el pintor Francisco Pacheco (1564-1654), la debió de frecuentar en su juventud: en su *Libro de retratos* evoca a algunos de esos contertulios habituales de los ambientes cultos sevillanos. Conviene no olvidar que la celebridad del canónigo Francisco Pacheco y su liderazgo en las letras sevillanas eran incontestables; como recuerda su editor moderno²⁹, a menudo se le cita en las enumeraciones por delante del propio Herrera.

Bartolomé José Gallardo³⁰ edita un fragmento de la epístola en tercetos que Juan de la Cueva envía a don Fernando Pacheco de Guzmán; le describe el género de vida —tranquilo y sencillo— que lleva en su finca de Aracena; su tónica recomendación de quietud y apartamiento resulta divertida y poco creíble, dada su condición aventurera. Para nuestro propósito interesan los tercetos finales, en los que envía saludos para los amigos sevillanos:

Encomendadme a todos los amigos
 Digo [a] los que sabéis que estimo y quiero,
 Y a los que hago de mi fe testigos.
 Al maestro Girón sea el primero,
 El segundo a don Pedro de Cabrera,
 Y a don Fadrique Enríquez el tercero.
 A Pacheco y Felipe de Ribera,
 A Fernando de Cangas y a Toledo,

²⁷ Gutierre de Cetina: *Sonetos y madrigales completos* (Madrid: Cátedra, 1991) pp. 65-66. El soneto figura en el ms. 506 de la Biblioteca Provincial de Toledo (muy cercano a *Flores*, como estamos viendo; lo señaló J. M. Blecua en *Sobre poesía de la Edad de Oro* [Madrid: Gredos, 1970], p. 49); editó el soneto por primera vez Lucas de Torre: «Algunas notas para la biografía de Gutierre de Cetina, seguida de varias composiciones suyas inéditas», *Boletín de la Real Academia Española*, XI, XI (1924), pp. 388-407 y 601-626. Hay que añadir que en ese manuscrito aparece tachada la supuesta atribución a Cetina («del dicho»); en el margen figura a otra mano una anotación: «es de Vadillo», lo cual nos remite al probable autor. Peña («Nuevos datos...», p. 524) se muestra conforme con la errónea argumentación de Guillermo Tovar de Teresa en *El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Turner Libros), 1988, pp. 42-43.

²⁸ Pueden verse las páginas 194 y ss. de José Sánchez en su obra *Academias literarias del siglo de oro español* (Madrid: Gredos, 1961). Encontramos interesantes referencias sobre las relaciones de Juan de la Cueva con las academias sevillanas —e incluso con la academia del canónigo Cairasco de Figueroa en Canarias— en el artículo de Carlos Brito Díaz: «Luz meridional: Cairasco de Figueroa y la escuela andaluza», *Dicenda*, 19 (2001), pp. 47-63, en particular pp. 48 y ss.

²⁹ Pozuelo Calero: *El licenciado Francisco Pacheco*, p. 17 y ss. Son de gran interés las enumeraciones de poetas y eruditos —realizadas por contemporáneos próximos a Pacheco— que recoge Pozuelo en su introducción.

³⁰ *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Madrid: Gredos, 1968), ed. facsímil, II, p. 646.

Al doctor Pero Gómez y a Mosquera.
 A todos los demás que aquí no puedo,
 Por no ser más prolijo, referiros,
 Me encomendad, y decildes cómo quedo.

Estos y otros nombres aparecen también en las octavas del *Viaje de Sannio*, un texto que es preciso situar en la órbita de la «solución cultista» de la poesía —según la atinada expresión de López Bueno—, que adoptaron algunos círculos sevillanos del último cuarto de siglo; tal orientación ya la esbozaba Pacheco en su *Sátira* y la encontramos como uno de los rasgos distintivos de los poetas del entorno de Herrera³¹. Conviene precisar que las octavas correspondientes a la evocación de los amigos sevillanos son un añadido al resto de la obra, cuyos cuatro primeros libros estaban terminados en 1585; el libro V, al que pertenecen, debió de escribirse hacia 1604³². El canónigo Pacheco —que había muerto en 1599— es el segundo de todos los escritores mencionados (un total de veinticuatro); así dice la octava que Cueva le dedica³³:

A quien el Cielo generosamente
 cuanto dar puede dio con larga mano,
 sin quedar arte o don que sea ecelente
 que no illustre esse ingenio soberano,
 por quien Betis irá de gente en gente
 con gloria eterna más qu'el Tibre ufano
 es Pacheco, el qu'el siglo guarda solo
 para onor de las letras i de Apolo.

De la mayor parte de los escritores mencionados en el *Viaje de Sannio* se inserta algún tipo de referencia a sus obras; de acuerdo con Alcina y Pozuelo Calero, parece que la referencia al Betis de esta octava nos remite precisamente a una obra perdida de Pacheco escrita en castellano³⁴; sería, según conjetura de estos estudiosos, un poema épico al Betis. Para

³¹ Véase, a este respecto, el libro de Begoña López Bueno *La poética cultista de Herrera a Góngora* (Sevilla: Alfar, 2000); especialmente las pp. 31-83, en donde encontramos certeras referencias tanto a Pacheco como a Cueva. El epígrafe «Juan de la Cueva en el grupo sevillano» en A. Prieto, pp. 501-508 sitúa a Cueva integrado en la llamada escuela sevillana; puede verse también su extenso capítulo XII: «La voluntad poética de Herrera» (pp. 549-627). J. M. Reyes Cano (*La poesía de Juan de la Cueva*, 23-46) prefiere no hablar de escuela sevillana aunque parece indudable la existencia de un cierto «sentido generacional» (término empleado por Prieto) en composiciones de autores sevillanos: desde la *Philosophia vulgar* de Mal Lara, a las *Anotaciones* de Herrera, pasando por el *Exemplar poético y El viaje de Sannio*, así como la *Sátira* de Pacheco.

³² Así lo argumenta José Cebrián en su edición crítica del *Viaje de Sannio* (Madrid: Miraguano, 1990), pp. XXIV-XXVIII.

³³ J. Cebrián: *Viaje de Sannio* (ed.), p. 135. Es la octava 55 del libro V.

³⁴ J. F. Alcina: «Aproximación...», p. 213 y B. Pozuelo Calero: *El Licenciado Francisco Pacheco*, pp. 653 y 679. No olvidemos tampoco que Juan de la Cueva es autor de una *Conquista de la Bética*, para cuya publicación solicitó en 1600 la ayuda del cabildo catedralicio de Sevilla, que ya no contaba entre sus miembros a su amigo Pacheco, muerto el año anterior.

mi propósito de delimitar la relación que pudieron mantener Pacheco y Cueva resulta de gran interés el testimonio del Doctor Juan de Torres Alarcón, autor de una «Memoria de los Historiadores de Sevilla»; éste cita³⁵ como obra del Canónigo una «Bética de Joan de la Cueva y del Lizco. Pacheco»; no sabemos el grado de participación de ambos en esa obra ni si hemos de identificarla con *La Conquista de la Bética* de Cueva, publicada en Sevilla en 1603. Lo que parece claro es que este testimonio prueba que trabajaron juntos de algún modo y que, desde luego, su relación debió de ser muy amistosa. Encontramos igualmente una muestra de la amistad entre ambos escritores en el soneto que Cueva compuso «En la sepultura del licenciado Francisco Pacheco»; figura en el fol. 178r del autógrafo *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte*³⁶.

El hecho de que Francisco de Terrazas —como tampoco otros poetas de *Flores de varia poesía*— no aparezca mencionado entre los ingenios sevillanos del *Viaje de Sannio* (cuyo libro V no es sino un repaso de Cueva a las poéticas y a los poetas del momento) no tiene que extrañarnos³⁷: Cueva escribe veinticinco años después de su periplo americano y no tiene por qué recordar a uno de los poetas mexicanos con los que trabó contacto. Por lo demás, sabemos que el 8 de diciembre de 1874 tuvo lugar la imposición del palio arzobispal al célebre arzobispo Moya de Contreras en la ciudad de México; en ese día se representó en su honor uno de los coloquios de Fernán González de Eslava —otro literato peninsular en tierras novohispanas—, gran amigo de nuestro Terrazas, que no debió de faltar. Resulta bastante plausible, como aventura Cebrián³⁸, que los hermanos Juan y Claudio de la Cueva asistieran a las fiestas de entronización del nuevo arzobispo; en ese ambiente debió de producirse el contacto entre el poeta sevillano y el mexicano. No hay que perder de vista el elogio que por esas fechas Moya de Contreras dedica al propio Francisco de Terrazas, a quien llama «hombre de calidad, señor de pueblos... gran poeta»³⁹.

Con todo, creo que hay una buena prueba específicamente literaria que muestra la relación entre Terrazas y el poeta andaluz. Se trata de varios ecos que encontramos en un soneto de la edición que Juan de la Cueva hizo de su propia obra en 1582⁴⁰, es decir, cinco años después de la compilación del cancionero novohispano. En efecto, en el soneto número 26 (fols. 32r-32v), creo encontrar un claro rastro del celebrado primer poema de Terrazas

³⁵ Tomo el dato de B. Pozuelo Calero: «Hacia un catálogo...», p. 653.

³⁶ Se encuentra en la Biblioteca Capitular de Sevilla, Ms. 56-3-4.

³⁷ Mucho le extraña a don Francisco de Icaza, quien no tenía el dato de la tardía redacción del libro V; en *Sucesos reales que parecen imaginados de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán* (Madrid: Hernando, 1919). En general, las imprecisiones de Icaza, tanto en lo que se refiere a Cetina como en lo que toca a Cueva, han sido supe-
radas y corregidas por la crítica posterior.

³⁸ J. Cebrián: *Juan de la Cueva y Nueva España*, pp. 36-37.

³⁹ Tomo el dato de A. Castro Leal, p. XI.

⁴⁰ *Obras de Juan de la Cueva dirigidas al Ilustrísimo Señor Don Juan Téllez de Girón, Marqués de Peñafiel*. (Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni, 1582). Se conservan cinco ejemplares, uno de ellos en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-1566). Puede verse su descripción en J. M. Reyes Cano, *La poesía de Juan de la Cueva*, p. 94.

(«Dexad las hebras de oro ensortijado»), al que nos hemos referido en páginas anteriores. Copio el soneto de Juan de la Cueva⁴¹:

Ligadas hebras con la trenza de oro,
 Que en red envueltas os mostrais al cielo,
 Hermoseando aquel lustroso velo
 Con la púrpura y nieve que yo adoro:
 ¿Por qué, pues sois mi gloria y mi tesoro,
 no os descogéis a dar algún consuelo
 al alma, que de amor ardiente y celo
 se consume en la causa por que lloro?
 Dad lugar que las rosas dejen verse
 Con la vena del oro matizadas;
 No esteis en red estrecha recogidas:
 Contentáos ya de ver en mi emprenderse
 Las llamas que lanzais; que aun enlazadas,
 Hacen el mismo efecto que esparcidas.

Se trata de una invitación a la dama a soltar sus cabellos para que «las rosas dejen verse/con la vena del oro matizadas»; recordemos aquellos otros versos de Terrazas en los que también interpela a su amada con términos parecidos: «volved a la nieve no pisada/lo blanco de esas rosas matizado». La similar construcción sintáctica, la adjetivación colorista que insiste en los rosas, los blancos y los dorados, y el vocabulario del soneto de Cueva parecen recibir la influencia de Terrazas, en particular de su primer cuarteto. Si en el mexicano tenemos la formulación abstracta del lazo (el ánima *enlazada*), en Cueva encontramos el término en su aplicación concreta al cabello de la amada, motivo al que el sevillano dedica un buen número de composiciones.

Pero lo que me inclina a confirmar la influencia es, en concreto, el primer verso; el verso que abre el poema I de Terrazas («Dexad las hebras de oro ensortijado») revela un gran parecido —incluso prosódico, en el timbre de las vocales— con el correspondiente de Juan de la Cueva y pudo sugerirle la imitación de los motivos mencionados, que realizaría el sevillano entre 1577 (fecha de la compilación de *Flores*) y 1582 (fecha de publicación de sus *Obras*). No es preciso que tuviera delante el soneto del americano, aunque cabe esa posibilidad; pienso más bien que su lectura quedaría en la memoria de Cueva, en particular el brillante primer cuarteto.

Cabe suponer que fuera Juan de la Cueva quien influyera en Terrazas y no al revés. Me inclino a pensar que fue Terrazas el punto de partida porque su soneto parece más cerrado y completo; la propia tradición italiana (Tomitano y Molza⁴²) en la que se enmarca el motivo del pro-

⁴¹ Sigo la ortografía de Reyes Cano, pero prefiero la puntuación de la edición de Gallardo, II, p. 680: el primero (*La poesía de Juan de la Cueva*, pp. 195-196) no lee la interrogación que estructura el segundo cuarteto.

⁴² Pueden verse los sonetos italianos en la obra de Fucilla, en las páginas citadas atrás.

gresivo despojamiento de la mujer parece conceder prioridad al soneto de Terrazas, del cual el sevillano espigaría los elementos mencionados para aplicarlos al motivo que le interesa, el cabello de la amada.

El hecho de que Juan de la Cueva tuviera presente el soneto de Terrazas revela un eco de singular interés: si ya era meritoria la madura asimilación del petrarquismo por parte de Terrazas, todavía lo es más que su influencia también llegara al otro lado del Atlántico, aspecto que habrá que estudiar con detenimiento a la vista de este indicio. Al tiempo, esta influencia supone una prueba más de que Juan de la Cueva debió de participar activamente en la compilación de los materiales contenidos en el códice *Flores de varia poesía*, pues tuvo que tener acceso al poema del mexicano.

Por lo demás, el motivo con el que iniciábamos estas páginas, la descomposición del nombre de la amada, es también muy del gusto de Cueva, si bien este no emplea el recurso de la etimología, como hace Terrazas en su soneto IX (tomándolo de Pacheco). Juan de la Cueva, en cambio, canta a una dama llamada Felipa de la Paz, y lo revela en acrósticos insertados con mayúsculas en sus composiciones, con un vocabulario que ya conocemos⁴³:

Díxome Amor en viéndome enlazado
entre las crespas hebras de oro puro,
por quien el alma en dulce fuego apuro
DONNAdie mereció verse abrasado.
FE, muestras en tu pena i tu cuidado,
i en la LId, corazón firme, i seguro,
por donde en tu PAssión te doi seguro,
que serás DE LA PAZ galardonado.

Pienso que se hace necesario relacionar la cercanía entre los presupuestos poéticos de Terrazas y Cueva con el tipo de petrarquismo practicado por el mexicano. En efecto, ya he hecho notar la sorprendente madurez alcanzada por nuestro poeta (no olvidemos que muere en 1580) y no me parece exageración vincularlo a la estética manierista cultivada por los poetas del último tercio del siglo XVI⁴⁴: entre otros elementos, la adjetivación abundante y colorista, las imágenes y tópicos sorprendentes (los sonetos IV y V son buena muestra de ello), la inclinación hacia lo anecdótico («A una dama que despabiló una vela con los dedos» dice el título del soneto III), la densa elaboración de algunos poemas o el gusto por la aliteración, son elementos que lo acercan más a la intensificación propia del imaginario poético de la llamada

⁴³ Sigo la edición de Reyes Cano, que aporta más muestras de este recurso, *La poesía de Juan de la Cueva*, pp. 84-85. Los que transcribo son los ocho primeros versos del soneto 4 de la edición de 1582, que aparece también en el autógrafo de 1603 con el número 6.

⁴⁴ Para una certera identificación del manierismo entre los petrarquistas españoles pueden verse los criterios manejados por A. Alonso, *La poesía italianista*, pp. 59-66.

escuela sevillana que a los modos ortodoxos de Garcilaso y los primeros petrarquistas. Soy consciente de que no pueden realizarse muchas generalizaciones a partir de la exigua obra que hemos conservado del mexicano; pero creo, con todo, que las composiciones que han llegado hasta nosotros revelan una temprana recepción del petrarquismo y que es preciso relacionar esa madurez con la huella del llamado grupo sevillano.