

Palencia la división en capítulos y la sinopsis argumental de cada uno de ellos, tal como aparece a partir de la tercera edición (Salamanca, 1540). Ninguna de estas referencias estaban en el original de Castiglione, siendo aconsejable su inclusión como orientación para el lector.

Por último decir que las notas al texto se reducen a una sumaria información sobre los personajes y las indispensables referencias histórico-culturales que ayuden a la inteligibilidad del libro. Suficientes para una edición divulgativa que no por ello deja de presentar un texto fiable, en tanto no aparezca una verdadera edición crítica de esta fundamental obra.

ANTONIO PRIETO: *La poesía española del siglo XVI*, I. Madrid, Cátedra, 1984, 283 pp.

En un tema de tanta consideración e importancia como es nuestra poesía del Renacimiento, se echaba en falta un estudio de conjunto que diese una visión global sobre lo que supuso en el siglo XVI la aparición de los metros italianos, el continuado hacer de la lírica de cancionero, la influencia creciente de la lírica popular y de la poesía culta en latín. Es eso lo que ha hecho en este libro el profesor Antonio Prieto, intentar unificar las diversas tendencias poéticas que se sucederán como palabra a lo largo del siglo, y todo bajo el prisma que a todas unifica, aunque sea como rechazo, el petrarquismo.

Este primer tomo consta de un preliminar y ocho capítulos. Ya en el prólogo señala el autor una de las tesis de su estudio: el hacer ver que, frente a una crítica, la trayectoria cancioneril y la italianizante se complementaron, ya que el encuentro granadino de Boscán y Navagero en 1526 no trajo sólo una nueva forma poética sino un nuevo modo de sentir la palabra como plasmación de una vida que fue, y que se llamó, sobre todo, petrarquismo. Con dos maticizaciones, que este petrarquismo no es uniforme sino que presenta una gran diversidad, y que las coplas castellanas que se escriben a partir de 1526 no son ya las mismas, por lo que hemos dicho del nuevo espíritu, que las de la poesía de cancionero.

Establece también Prieto en este preliminar el proceso que, a través de los trovadores, sigue la poesía de arte italiana y la poesía de cancionero española hasta su ayuntamiento en la lírica del XVI. Proceso éste de ambas escuelas que presenta muchas similitudes, como es el conceptismo, la predilección por la antítesis, el juego de palabras o la aliteración.

En el capítulo I se plantean los problemas textuales con los que se encuentra el estudioso de esta época, ya que frente a la gran preocupación editora de Petrarca, los poetas españoles en este siglo se caracterizan, en su gran mayoría, por un auténtico descuido para con sus versos, lo cual hizo que muchos de ellos fueran editados póstumamente. Junto a ello, la importancia de la transmisión manuscrita provocó muchos yerros en los traslados, así como falsas atribuciones.

Son tres las causas que da Prieto para esta resistencia: escrúpulos religiosos, el entender la poesía como parte natural del comportamiento cortesano (la «sprezzatura» de que hablaba Castiglione) y también el entender la lírica como producto de juventud, reñido con el comportamiento del sabio, del docto.

Hace luego un análisis del *Canzoniere* de Petrarca, obra de una conciencia poética buscada como unidad de una vida, en el cual se funden dos tiempos, aquél en que escribe sus *rime*, y éste en que las ordena y modifica para establecer una coherencia. Dos son las lecturas de dicha obra, la que la entiende

como una sucesión de exempla alegóricos, y la que verifica una gloria renacentista, un eternizarse en la palabra.

Estas son las características del *Canzoniere*: historia de un proceso vital, centrado en una relación amorosa con una dama que muere y que divide en dos la obra: las composiciones *in vita* e *in morte* de la amada; obedece a un orden narrativo, no cronológico de las composiciones, entre las cuales aparecen algunas ajenas al corpus amoroso que sirven para cimentar biográficamente los hechos; presenta una variedad métrica voluntaria (*vario stile*) reflejo de la alternancia de estados del poeta; y, por último, está escrito a una sola mujer.

Plantea Prieto la posibilidad de que también nuestros poetas hubieran escrito su obra dándole un sentido de cancionero petrarquista, como corpus poético organizado, pero que por culpa de esa despreocupación editora, han quedado desorganizados.

El capítulo II cuenta el ayuntamiento de ambas prácticas poéticas, la castellana e italiana, mediante el estudio de las formas que la originaron: en primer lugar la glosa, práctica propia de la poesía cancioneril que recoge el Renacimiento dentro del *nobilitare*. Insiste Prieto en que «la poesía renacentista no es un rompimiento con la tradición o los gustos populares» (p. 43). Después se refiere al soneto, la octava y la epístola en tercetos encadenados como formas típicas de la nueva lírica, sin dejar de remarcar que nuestros poetas encontraron expuesta en su poesía española parte de lo que les llegaba de Italia, por «ese origen común provenzal señalado» (p. 50).

A través de Pietro Bembo surge una interpretación del *Canzoniere* que exaltarán la «gravedad» y «elegancia» en perfecta armonía. La imitación fiel de esa lengua poética sin la vivencia que la conforma nos alejará de la esencialidad constructiva del *Canzoniere*, de ahí que haga falta no sólo la lengua, sino una personalidad distinta (saber más sentimiento) que forme su particular cancionero. Y pone Prieto como ejemplo de ello a Garcilaso, al que estudia en el capítulo III junto a su amigo Juan Boscán.

De Boscán ve como importante característica el hecho de que en él sí hay, a partir de 1526, una auténtica ruptura con la poesía cancioneril que llevaba practicando, lo cual lo distingue de los poetas del XVI que alternarán ambas escuelas. Su máxima aportación es que «traduce y deduce» a Petrarca para el endecasílabo castellano; pero se trata de un cambio formal, no crea un «cancionero». Cosa que sí sucede ya con Garcilaso, afirma Prieto, pues en él se funde una auténtica personalidad, un sentimiento propio, con un saber petrarquesco. Su problema fue que murió sin el tiempo que sí tuvo Petrarca para establecer su corpus poético. Mantiene el autor, sin embargo, que en su poesía puede seguirse un avance narrativo, en el que su saber se individualiza en un sentimiento particular que lo aleja esencialmente del *Canzoniere* de Petrarca. Va estableciendo así Prieto su hipótesis de lectura de la poesía de Garcilaso como cancionero petrarquista, al cual le falta el soneto prólogo, pero que asciende narrativamente en una intensificación amorosa que culmina en la Egloga III.

En el capítulo IV estudia a Hurtado de Mendoza y a Castillejo. Del primero lo diferencia de Garcilaso su larga vida y la variedad de su poesía que alterna un pasado clásico con la tradición popular. Dentro de su vasta poesía aparece un breve cancionero, «a Marfira» (doña Marina de Aragón). Pero su gran aportación es la introducción de una poesía desmitificadora y burlesca, con la que completa la entrada de las formas italianas en España.

Cristóbal de Castillejo suele ir unido a la tradición antirrenacentista, sobre todo por su citadísimo «Represión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano». En realidad lo que hay en Castillejo es un nacionalismo —rena-

centista— y un pretender transferir cultura humanista en las coplas catellanas. Concluye Prieto que su posición «determina poéticamente un apoyo y renovación de la trayectoria cancioneril a la que lleva novedades temáticas y libertades métricas» (p. 107). Lo mismo dirá de Gregorio Silvestre, el cual acerca su novedad cancioneril a la trayectoria italianizante.

En el capítulo V aparecen Cetina, Acuña y Montemayor. Del primero señala su aprendizaje de una lengua amorosa, que no era petrarquesca, en las *Rime diverse* reunidas por Domenichi, poeta más próximo a Tansillo o Ausias March, a quien imita. No hay ruptura en su poesía —frente a Boscán— sino que convierte su práctica castellana en italianizante. Aporta el madrigal, como forma, a la nueva poesía. Lo que no es posible, por el trasiego de amadas que aparecen, es leer su obra como un cancionero petrarquista. Estas mujeres, tal vez expresión biográfica de sus amores, no crean sin embargo un lenguaje propio que lo defina.

Hernando de Acuña, como Cetina, poeta-soldado. Su aportación será la poesía heroica. Editado póstumamente por la viuda, cree Prieto encontrar en él un cancionero petrarquista, con dos peculiaridades: la ambientación partoril y las diversas amadas, lo cual es una quiebra frente al amor único del *Canzoniere*.

Aún así cabe ver en su obra una progresión argumental que aboca al espiritual ofrecimiento del poeta como *exemplum*, que, como vimos, era una de las lecturas que podía tener el *Canzoniere*.

Montemayor sí edita su *Cancionero*, pero como «varias poesías», sin voluntad de corpus poético organizado. Hay en él un discurrir casi paralelo como poeta profano y religioso y su principal característica es que frente a una cultura, el autor, poco letrado, escribe mediante lo que la preceptiva de la época denominaba «ímpetu natural». Dos rasgos de su personalidad poética son estudiados: el pastor que aparece como protagonista en la obra de Montemayor es para Prieto «el personaje en el que el poeta venía a oponerse al cortesano que fueron poetas como Garcilaso y defendió Castiglione» (p. 145). Y en segundo lugar su poesía religiosa, que es donde más se acusa su personalidad, en una evidente conexión con la poesía del xv, por su aplicación a la Biblia y su descuido humanista, lo cual es una dimensión distinta de la poesía de este período.

El capítulo VI lo dedica el autor a la lírica tradicional, el romancero y la poesía latina, haciéndonos ver cómo, paralela a la culta, existe una poesía tradicional de gran belleza. Una cualidad típicamente renacentista fue su armonía con lo popular, que le llevó a la recuperación del villancico, junto al auge que cobra la seguidilla y la transformación del romancero, naciendo así el nuevo, el artístico. Estudia cómo se fue recopilando el villancico a través de los cancioneros del xvi, a la par que el romancero se transmite en los pliegos sueltos, de tanta difusión. Romances estos que fueron experimentando un proceso de aristocratización lírica y de agilidad formal por el contacto con las cancioncillas, con la aparición a su vez de romances de seis, siete sílabas, etc.

Señala Prieto en la segunda parte de este capítulo la indudable importancia que tuvo, en esferas humanísticas, la poesía latina de un ámbito universitario (no ya sólo cortesano).

El autor recuerda, a modo de significativo ejemplo, la oposición del Brocense en Salamanca a la enseñanza oral del latín, cuyo texto eran las *Elegantiae* de Valla, y su defensa del aprendizaje de un latín escrito, culto, bajo el molde de los clásicos. Tal hecho incide en la poesía escrita en esta lengua, la cual «cumplió entonces su función renacentista como ejercicio de disciplina formal y como importante vehículo de transmisión cultural» (p. 186). Supuso a la vez

un estímulo para la creación en castellano. Pone, finalmente, como ejemplos de este quchacer a Juan Verzosa y Antonio Serón.

En el capítulo VII, para ejemplificar una serie de actitudes poéticas, estudia a tres poetas medios: Ramírez Pagán, Laynez y López Maldonado, para finalizar el capítulo con Rey de Artieda.

La característica principal de este más que mediar el siglo es que ahora Garcilaso es ya un clásico y el humanismo se ha ido imponiendo, no sin que por ello exista un divorcio entre poetas y Retórica. De Ramírez Pagán señala su añoranza por Garcilaso y su conciencia literaria con clara preocupación editora. Pedro Laynez, poeta cortesano que muere sin editar su obra, exterioriza en ésta una superficialidad y cortesanía basada en el sólo seguir un lenguaje poético establecido por Garcilaso. De López Maldonado cabe destacar su pertenencia a la famosa Academia de los nocturnos valenciana. Su poesía es la plena constatación de ese fingimiento que, siendo ejemplo de la saturación a que se había llegado, preludia una apertura poética hacia nuevos caminos estéticos «producidos por unas vivencias o la proyección de unas individualidades que perturbarán la uniformidad, como lo fueron el mismo Lope y Góngora» (p. 215).

Son los exponentes claros de un momento de transición en la poesía del xvi.

Como prólogo al estudio de Rey de Artieda, poeta-soldado del núcleo valenciano, hace Prieto un esbozo de este importante grupo de poetas, cuya guía indudable era Ausias March. En Rey de Artieda hay ya una plena conciencia de alejarse del petrarquismo, como organización poética y como núcleos de desarrollo temático. Es una plena obra de final de siglo. Al igual que hicieron Boiardo y Ariosto —al cual afirma imitar—, Rey de Artieda recoge a sus personajes de una materia popular y los eleva (*nobilitare* renacentista). Afirma también que con su humor y su asimilación cultural está tendiendo un puente entre Hurtado de Mendoza y Quevedo. Poeta precursor, por tanto, desde su base y admiración renacentista.

El último capítulo de este primer tomo lo dedica Antonio Prieto a los poetas Francisco de Figueroa y Francisco de Aldana, en los que ve ya un cambio de mentalidad que ejemplifica a través de las teorías filosóficas de Luis Vives, en el sentido de que para estos poetas la palabra poética como salvación ante el olvido al que condena la muerte, se va convirtiendo, en un proceso espiritual que crea tensiones en su obra, en un deseo de salvación personal, del tema, a través de un cauce religioso que, como en Figueroa, provoca un enfrentamiento con su propia obra poética, pues al negarle valor a la palabra poética en que creyó, quema su poesía para entregarse a la meditación religiosa. Estamos por tanto ya en el inicio de un desencanto.

Francisco de Figueroa, el alabado Thirsi de la *Galatea* cervantina, ejemplifica un neoplatonismo acumulado sólo como saber, no personalizado. No hay tampoco un cancionero petrarquista, pero sí «un admirable conjunto de sonetos» (p. 249), los dedicados a Philis. También su poesía anda disuelta en un fatal desorden, producido por el abandono en que él mismo dejó a su obra hasta el punto de querer destruirla.

El capitán Francisco de Aldana mama su saber en la corte florentina, pero frente al petrarquismo, ésta vive ahora inmerca en un hedonismo material propio del tiempo de crisis y la ruptura, lo cual apunta de nuevo a un desencanto profesado individualmente. Una vía superadora de ello será la mística, «que expresa la mejor poesía de Aldana» (p. 264). Como en Figueroa, hay un desprendimiento respecto a su poesía y una descuidada edición de su hermano Cosme, que va siendo creada en un curso polimétrico, frente a una tradición editorial criticada por Prieto que tiende a agrupar las obras por moldes formales.

Hay en la poesía de Aldana un precipitado proceso, que desde el connubio acción-contemplación (acción como olvido de la muerte y contemplación como inquietud por una vida retirada) llega desde la soledad a una condena del mundo cortesano que él vivió y a un ansia de meditación como vía de encuentro con Dios y de camino para la comunicación, que se ejemplifica en la *Carta a Arias Montano*, a la cual dedica Prieto las últimas páginas del trabajo.

Por desgracia, la utópica empresa de Alcazarquivir con el rey D. Sebastián de Portugal quebrará con la muerte el ansia de retiro del poeta.

Acompañando a la sabia exposición del profesor Antonio Prieto, del que esperamos ya el segundo tomo de esta obra (que anuncia como temas la escuela salmantina y sevillana, con los grandes Herrera y Fray Luis junto al estudio de la épica culta renacentista), nos encontramos con una cuidadísima edición, espléndidamente editada, sin apenas erratas. Sólo tres hemos encontrado: endecasílabo: endecasílabo, pp. 144-18; pupularismo: popularismo, páginas 145-2 y comunitacivo: comunicativo, pp. 281-17. Esperamos una segunda parte en la que al final aparezca el utilísimo índice de autores y la bibliografía, que de momento, cumplidamente, se nos da a pie de página.

Angel G. GALIANO

*Dr. Rafael Alberti. El poeta en Toulouse.* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, 291 pp.

La Universidad de Toulouse-Le Mirail recopila y publica las conferencias celebradas con motivo del nombramiento de Doctor Honoris Causa, por esa universidad, de Rafael Alberti. Versan éstas sobre distintos aspectos de la obra poética y dramática del poeta español.

Después de los preliminares y de las ceremonias inaugurales, Aurora de Albornoz escribe sobre los poemas cubanos de Rafael Alberti, analiza el «descubrimiento de América» (p. 45) por parte del autor, quedará transfigurado poéticamente en *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas, poema del Mar Caribe*, en una serie de artículos publicados en 1936 —*Encuentro de la Nueva España con Bernal Díaz del Castillo*—, y en una elegía, publicada en México, *Verte y no verte*. Las influencias del ritmo afroantillano en la poesía albertiana y la conciencia que prontamente adquirió el poeta gaditano sobre el problema de Hispanoamérica, en su oposición con América del Norte, son las dos características que destaca Aurora de Albornoz en esta producción.

El paralelismo entre experiencia vital y producción poética es el tema de la siguiente conferencia («*Marinero en tierra*, génesis y estructura») de Marie de Meñaca. Contrapone los versos de *Marinero en tierra* y las propias declaraciones albertianas en prosa de *La arboleda perdida*, así como la recurrencia continua a los avatares biográficos del poeta.

Las dos siguientes conferencias se centran en *Sobre los ángeles*. La primera debida a Manuel Andújar no tiene especial interés, pues se reduce a ser una pequeña introducción al libro del homenajeado. La otra («*Acerca del tema del vacío en Sobre los ángeles* de Rafael Alberti») de Arnaldo Leal, intenta «un inventario, o mejor dicho, establecer una morfología del vacío» (p. 113). Repasa todos los tipos de vacío y llega a la conclusión de que «la pérdida de la fe cristiana se manifiesta en el tema del vacío, vacío con el que Alberti va a ser otro hombre» (p. 121).

El trabajo del profesor Lidio Jesús Fernández («Presencia de Rafael Alberti en el "surrealismo existencial" de los años 40»), trata también del tema del