



Presencia de la literatura italiana en la América hispana de los siglos XVI y XVII

Giuseppe Bellini

Universidad de Milán

—37→

△▽

Los comienzos culturales

La historia de las relaciones entre la literatura italiana y las letras de la América de lengua castellana es larga: comienza en los años inmediatos de la colonización. Si el 12 de octubre de 1492 representa un momento de significado extraordinario para el porvenir del idioma, marca también el comienzo de una provechosa presencia de la civilización italiana en América. El Renacimiento español, hondamente penetrado por la cultura italiana, preside al descubrimiento y la primera colonización de América. Ello explica el por qué la cultura italiana llega a ser tan importante en la formación de la cultura colonial americana. Una casualidad, posiblemente, hace que la introducción de la imprenta en México y Lima se deba a dos italianos: Juan Pablos, o Giovanni Paoli, natural de la provincia de Brescia, inaugura la primera imprenta de la capital de la Nueva España, en 1535, o 1539¹, al servicio del obispo fray Juan de Zumárraga y, a la muerte de éste, abre, en 1548, una imprenta propia; Antonio Ricardo, o Riccardi, de Turín, abre otra imprenta en México, en 1577, y más tarde se traslada a Lima, donde inaugura en 1582, o 1584², la primera imprenta del virreinato del Perú³.

En el ámbito de la creación artística el italianismo entra muy pronto en los máximos centros de la nueva cultura. En su estancia en la capital mexicana Gutierre de Cetina difunde concretamente el italianismo en la naciente poesía colonial. Italianista fue el novohispano Pedro Trejo (1534-d. 1575), quien dio aportes originales en el ámbito de

las innovaciones métricas. De italianismo, filtrado por la poesía de Garcilaso y Fray Luis de León, está igualmente empapada la obra poética de Hernán González de Esclava (1534-1601?). Petrarquista inspirado fue Francisco de Terrazas —38→ (1525?-1600?), a quien por su fama en América y España Cervantes celebró en la *Galatea*. Petrarca llega a Terrazas a través de Herrera y Camões, originando en él una extraordinaria sencillez, fino lirismo: son ejemplo de ello los poemas «de las flores», varios sonetos, y además, en el poema *Nuevo Mundo y conquista*, primero del ciclo cortesiano, el uso de la octava revela honda adhesión a modelos italianos. También hay que recordar en la Nueva España al erasmista Lázaro Bejarano (España, inicio s. XVI-1574?), amigo de Cetina y admirador de su poesía, difusor de los nuevos metros contra los tradicionales castellanos.

En el Perú la difusión del petrarquismo se debe sobre todo a la obra del portugués Enrique Garcés y de un grupo de traductores entusiastas que se reunían en la «Academia Antártica» de Lima. Garcés había editado en Madrid, en 1591, los *Sonetos y canciones de Francisco Petrarca*, traducidos del italiano con entusiasmo, y más tarde, llegado al Perú, a partir de 1570 difunde la poesía del italiano entre los miembros de la mencionada Academia, entre ellos Diego Dávalos y Figueroa, Antonio Falcón, Pedro de Oña. Cervantes no dejó de celebrar a Garcés: lo hizo en el *Canto de Calíope*, afirmando que «con dulce rima» enriqueció al «Pirvano reino» con sus traducciones, con las que el mismo Petrarca no hubiera podido competir: «A la más ardua empresa en él dio cima, / pues en dulce español al gran Toscano / nuevo lenguaje ha dado y nueva estima, / ¿Quién será tal que la mayor le quite / aunque al mismo Petrarca resuscite?» Hipérbole a pesar de la cual todavía destacan en las traducciones de Garcés los «altos valores estéticos e interpretativos» que se le han reconocido⁴, a pesar de cierta pesadez, de algunas incomprendiones del texto, de una incapacidad fundamental de repetir la fina melancolía de Petrarca, como puede observarse en la versión del conocido soneto que comienza con los versos: «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi e lenti...»:

Con tardos pasos, solo voy midiendo

pensativo los campos más desiertos,
y los ojos contino llevo abiertos
por de humanos encuentros yr huyendo.

Que otro medio no veo, ni aun entiendo
como pueda escapar de indicios ciertos,
porqu'en mis actos de alegría muertos
se lee, fuera, que voy dentro ardiendo.

—39→

De tal modo que pienso, antes lo digo,
que no hay parte en el mundo que no tenga
de mi triste vivir noticia cierta.

Y ora poblada sea, ora desierta,
ninguna entiendo que hay donde no venga
de mis cosas tratando Amor conmigo.

Traducción preciosa si no tenemos a la vista el original de Petrarca; y sin embargo, ¡cuán lejos estamos de la finura de la poesía italiana! Eficaces son los tres primeros versos de la cuarteta inicial, pero el cuarto marca un notable descenso, cuando el petrarquesco «vestigio human» se reduce a banales «humanos encuentros»; en la segunda cuarteta demasiado genéricos son los «indicios ciertos», y en fin los dos tercetos del soneto muestran en el traductor la incapacidad de alcanzar el clímax refinadamente melancólico del original, que se perfecciona en los últimos versos:

Ma pur sí aspre vie né sí selvagge

cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co'llui.

Mejores resultados obtiene Garcés en la traducción de la Canción «Di pensier in pensier, di monte in monte...», donde casi siempre se salva lo refinado del original cuando el traductor se le mantiene fiel, mientras decae cuando se aleja por no haberlo entendido. También interesante la paráfrasis de la «Canzone all'Italia» en la «Canción al Perú», por las referencias económico-financieras a la situación del país, y también por pasajes interpretativos felices, donde con el texto italiano confluye toda una materia poética de tradición ibérica, desde las danzas de la muerte hasta Manrique, en una acentuación de originalidad por encima de la adhesión a Petrarca:

Mirad que el tiempo vuela y que la vida

tan corta es como incierta,
y que del paso horrendo nadie escapa,
y que es bien que nuestra alma ande despierta
y pronta a la partida,
que no cata a señor, ni a Rey, ni a Papa,
ni al que no tiene capa:
pues para poder ir más descansados
y no perder la vida tan serena
(que el peso da gran pena)
será muy conveniente ir aliviados

—40→

de todos los cuidados
que nos presenta el suelo,
y en obras buenas todo se convierta:
que no se gana el cielo

si desde acá no va la senda abierta.
[...]

El original, se entiende, presenta otra finura, una más amplia proyección, lejos de todo localismo, menos marcado moralismo religioso.

En la «Academia Antártica» al culto por Petrarca se unía el de Dante, Ariosto, Tasso y otros poetas y escritores italianos, de Bembo a Castiglione. Diego Dávalos tradujo, además de Petrarca, las *Lacrime di San Pietro* de Tansillo, sonetos de amor de Vittoria Colonna; la *Miscelánea Austral*, que edita en Lima en 1602 Antonio Ricardo, presenta un abundante número de poetas italianos traducidos, junto a sonetos en nuestro idioma del mismo Dávalos, quien, además, en 1603 traduce y publica la *Defensa de las Damas* de Castiglione.

Antonio Falcón, director de la Academia, ya era celebrado como imitador de Dante y Tasso por el anónimo autor del *Discurso en loor de la poesía* (1602), que Diego Mexía de Fernangil incluye en su *Parnaso Antártico*. Lima era centro entusiasta de italianismo: a la Academia acudían también eruditos italianos, como Alessandro Geraldino, el jesuita Ludovico Bertonio, iniciador de los estudios en torno al «aimara» y el «quechua». Tampoco hay que olvidar que la floreciente escuela de pintores mestizos en el Perú debe sus orígenes a dos italianos, el romano Matteo D'Alessio y el napolitano Angelino Medoro.

En cuanto a Dante, el favor de que gozó en el mundo colonial peruano de esta época va documentado especialmente por el *Parnaso Antártico* (1608) de Diego Mexía de Fernangil (1565-1620) -la segunda parte, dedicada al Príncipe de Esquilache, es de 1617-: será suficiente recordar la visión de la Virgen en la «Epístola a la Serenísima Reina de los Ángeles Santa María», en tercetos de endecasílabos, donde asoma evidente la huella del *Paradiso*; aunque Dante aparece filtrado aquí a través de una sensibilidad pre-barroca, que da relieve a la imagen y ritmo altisonante al verso.

Presencia italianas en la poesía épica: Ercilla, Castellanos, Oña △▽

En el ámbito épico la influencia de los poemas italianos, especialmente del *Orlando furioso*, predomina. La introducen en América *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1534-1594) y, siguiendo sus huellas, *El Arauco —41→ domado* de Pedro de Oña (1570-1643?). Aunque español Ercilla entra profundamente en la literatura hispanoamericana. Marcelino Menéndez y Pelayo afirmaba que la literatura de Chile empieza con la *La Araucana*, «obra de ingenio español, ciertamente, pero tan ligada con el suelo que su autor pisó como conquistador, y con las gentes que allí venció, admiró y compadeció a un tiempo, que sería grave omisión dejar de saludar de paso la noble

figura de Ercilla, mucho más cuando su poema sirvió de tipo a todos los de materia histórica compuestos en América, o sobre América, durante la época colonial»⁵.

Sabido es que en el poema de Ercilla existe una influencia de fondo de Ariosto, cuya lección es perfectamente asimilada. Ya señalaba el citado crítico santanderino que el poeta español no pudo asumir del italiano nada esencial y fundamental, porque desde el proemio profesa su oposición a la materia épica de Ariosto⁶. Interpretación ésta muy seguida, aunque parece más atinada la observación de Maxime Chevalier⁷ quien niega la oposición *Araucana-Orlando furioso*, interpretando la declaración de Ercilla como un tópico para definir su obra frente al que consideraba el gran poema épico moderno.

Menéndez y Pelayo insiste también⁸ en la diversidad del temperamento poético de Ercilla, pero reconoce que Ariosto fue el gran poeta moderno que más leyó y más le sirvió para adiestrarse en el uso de la octava, aunque le faltaran las condiciones de facilidad, levedad, gracia que destacan en el italiano; siguiendo a Ducamin⁹ afirma¹⁰ que Ercilla más imitó a los poetas latinos, aunque señala algunas presencias italianas, como la versión antivirgiliana del episodio de Dido, muy cercana a la elaboración fabulosa de Boccaccio en el capítulo LX del *De Genealogiae Deorum*, presente en Ercilla, junto con el *Trionfo della castità* de Petrarca. La manera de presentar los juegos, en el canto X, la tempestad, en los XV y XVI, el ejército araucano, en el XXI, revela —42→ según el crítico español al humanista hondo conocedor de la *Eneida* a la que sabe imitar de manera no servil.

Por su parte José Toribio Medina afirma¹¹ que Ercilla tuvo una instrucción limitada y escasas lecturas clásicas, ampliadas en edad madura; de todos modos conocía a Virgilio, la Biblia y se sabía de memoria el *Furioso*¹², corriente en la versión de Urrea (1549), que había visto al menos la cuarta edición antes de que se editara la primera parte de *La Araucana*; también parece indudable que conociera el *Inferno* de Dante, traducido al castellano en 1515 por Pedro Fernández de Villegas, y el *Labirinto d'amore* de Boccaccio, traducido y publicado en 1546 por López de Ayala, además de *la Arcadia* de Sannazaro, conocida en España desde 1547, y seguramente a Petrarca. Sin embargo en el poema escasas serían las huellas de estas lecturas.

Juicios y afirmaciones contrastantes: lo cierto es que en España y en su proyección americana la poesía épica siguió a Ariosto o bien a Tasso, según qué se buscaba, como ha observado Macrí¹³, el juego puro y mesurado de la fantasía, la humanidad y la aventura que simboliza o bien la fusión de historicidad e ideal poético en el poema heroico regular.

Las relaciones de *La Araucana* con el *Furioso* son evidentes, a pesar de la original nota indianista y americana¹⁴; Ariosto penetra doquiera en el poema: piénsese en el elogio de las damas españolas, en el duelo de Renzo y Teucapele, que recuerda el de Rodomonte y Ruggiero, Tegualda que busca a su marido muerto, según el modelo del episodio de Cloridano y Medoro, en la dedicatoria a Felipe II, que recuerda la de Ariosto a la «generosa erculeana prole»; sobre todo revela la presencia italiana la perfección de la octava¹⁵, y además, la técnica de cortar de repente la narración para mantener despierto el interés del lector, la sobriedad de las descripciones, la psicología elemental de los personajes, el gusto por la descripción de batallas, el dramatismo y la sensualidad, junto con una bondadosa ironía¹⁶. Más que de influencias materialmente —43→ individuales en éste o en estotro episodio trátase de un tono general que se puede

definir ariostesco, sin que por ello desaparezca la originalidad de Ercilla poeta. En su grandiosa crónica poética los personajes viven no como copias, en un sugestivo halo heroico. En este sentido la atracción del poema se ejercitaba sobre el Inca Garcilaso, quien en sus *Comentarios Reales* ciertamente aludía a *La Araucana* cuando lamentaba que los poemas que trataban de la conquista y sujeción de los indios Araucos no se hubieran escrito en prosa, «porque fuera historia y no poesía, y se les diera más crédito»¹⁷.

Huellas menores, aunque siempre relevantes, de la épica italiana, y de *La Araucana* por supuesto, encontramos en las *Elegías de Varones Ilustres de Indias* (1589), de Juan de Castellanos (1522-1607)¹⁸, y en *El Arauco domado* (1596), de Pedro de Oña (1570-1643?). Las *Elegías* denuncian, ante todo, el favor de que gozó el endecasílabo italiano en Castellanos; sabemos que para defender la excelencia de este verso el poeta entró en cortés polémica con su amigo, Gonzalo Jiménez de Quesada, autor del *Antijovio*, y con cierto capitán Lorenzo Martín. En el cenáculo que se formó en Tunja, Jiménez de Quesada debió de ser trámite entre nuestra cultura y el poeta; seguramente Castellanos leyó el *Orlando furioso* y posiblemente sintiera también la influencia italianista de la limeña «Academia Antártica», según aventura un crítico¹⁹, quien insiste en ecos de Ariosto en el poema, sea por concretos episodios, sea por cierto filón subterráneo de estructura tassésca «ante litteram»²⁰; o sea, antes de que Castellanos pudiera conocer la *Gerusalemme liberata*, ya realizaba en las *Elegías* el programismo moralista de Tasso²¹.

La influencia de Ariosto en el poema de Castellanos pasa constantemente a través de *La Araucana*; Ercilla fue su verdadero maestro y más que todo en su obra hay rasgos ariostescos perceptibles en el tono irónico, en cierta sensualidad en la descripción de las mujeres, como puede verse en el canto II de la *Elegía II* cuando presenta a una mujer espléndida que se enamora del cacique Goaga Canari, que un crítico definió «coqueta, cordial, ariostescamente femenina»²²; otras veces las huellas de Ariosto se mezclan con las de —44→ los poetas hispánicos, como en la invitación a las aves a que canten, donde la belleza ariostésca del valle va dominada por la situación doliente del protagonista. Véase el canto citado²³.

En *El Arauco domado*, que edita en Lima, en 1596, «Antonio Ricardo de Turín primero impresor de estos Reinos», la huella de Ariosto está también presente a través sobre todo de Ercilla. Escribe Fernando Alegría²⁴ que con Oña nace en Chile la poesía lírica, y Luis Alberto Sánchez afirma²⁵ que las fórmulas mágicas del poema van presididas, como en los demás escritores del virreinato y de España, por Virgilio, Tasso y Ariosto, aunque en *El Arauco* el poeta perviene a una acentuada nota original, particularmente desde el punto de vista lingüístico, pero también por una atención más sensible al ambiente. El mismo Menéndez y Pelayo, aunque le oponía la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena como iniciadora de la poesía americana propiamente dicha, reconocía²⁶ el poema de Oña «muy digno de consideración», por más que lo dijera obra debida a la improvisación de un estudiante y ejecutada a toda prisa, como trabajo que era de encargo²⁷.

Al comienzo de su poema Oña reconoce la excelencia de *La Araucana*, con la que declara la imposibilidad de competir; ello es suficiente para que Menéndez y Pelayo deduzca²⁸ que el poeta no ambiciona medirse con su maestro, aunque lo más probable es que no se atreviera a declararlo. Los rasgos realistas y cómicos, el gusto por escenas voluptuosas, como la espléndida del baño de Resia y Caupolicán, documento para el

crítico santanderino de la influencia «muelle y enervadora» del clima limeño²⁹, revelan, al contrario, la presencia viva de la épica italiana, especialmente del *Orlando furioso*, pero también de la *Gerusalemme liberata*. Influencia italiana denuncian los personajes, en nada parecidos a los naturales, y el paisaje recuerda a menudo —45→ los pequeños valles encantados del *Furioso*, recorridos por aguas transparentes que revelan el molde renacentista italiano. Sin intención alguna de elogio escribe Menéndez y Pelayo que en los «bosquecillos cortados a tijera» hay «reminiscencias de los jardines de Armida y de las orillas del Tajo descritas por Garcilaso; [...] una vegetación absurda o convencional, propia, a lo sumo, del Mediodía de Italia o de España, y que nunca pudieron contemplar los ojos de Pedro de Oña en las florestas de su nativo Chile»³⁰. Distinto nuestro juicio: aunque *El Arauco* poco o casi nada nos presenta del mundo araucano auténtico, el paisaje es de lo más refinado que nos dio la épica americana, recreación original de un mundo al que lo habían acostumbrado los poemas italianos.

También en el caso de Pedro de Oña y su poema es difícil ir, en cuanto a influencias italianas, más allá de una afirmación de fondo, de asimilación de lecturas. Salvador Dinamarca escribe³¹ que Oña no sigue a nadie en particular, sino que asume su material de varias partes, seleccionando lo que le interesa, combinándolo todo como mejor le parece, logrando episodios y escenas muy originales. Las reminiscencias de la poesía épica italiana se advertirían más bien en la diversidad con relación a los modelos: es el caso del episodio de Gualeva y Teucapel después de la batalla de Peuco, donde, en la octava 33, encontramos una eco muy tenue del Canto I del *Furioso*, en la figura de Angélica; de la descripción del valle de Elicura, donde revive la poesía bucólica de Sannazaro; del episodio de Plutón y los demonios, por el cual se recuerdan las octavas 1-18 del Canto IV de la *Gerusalemme liberata*, aunque para el infierno más presente está la lección del libro VI de la *Eneida*. Hay quien señala³² en el «fresco sensualismo» el elemento ariostesco «más descubierto» del poema y el insinuarse en él de la presencia de Tasso a través de un moralismo que mejor informará el *Ignacio de Cantabria* y el *Vasauo*, poemas que reflejan el ocaso de la influencia de Ariosto y el auge del poeta de la *Gerusalemme* a la par que de Sannazaro, en el ya saldo dominio de Góngora y el barroco.

Huellas italianas en el Inca Garcilaso



Si dejamos a un lado el *Antijovio*, de Gonzalo Jiménez de Quesada —46→ (?-1579), cuyo origen polémico se debe a la obra del italiano Paolo Giovio el cual, según el autor citado, hablaba injustificadamente mal de los españoles, especialmente en la recién traducida *Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años*, publicada en Granada en 1566, y que debió de llegar a manos de Jiménez de Quesada en Tunja al año siguiente, en la prosa hispanoamericana de la época la presencia italiana más profunda la encontramos en las obras y la orientación del Inca Garcilaso (1539-1616). La cultura italiana entra determinante en la formación de este escritor desde su temprana residencia en España. Su primera empresa fue la traducción al castellano de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo -Jehuda Abarbanel-, que publicó en 1590; Garcilaso se dispuso a esta empresa «con deleite de sentirse penetrado por el espíritu de orden y armonía del Renacimiento», escribe Anderson Imbert³³. Resultado es la documentación de una sensibilidad nueva: la con que el Renacimiento consideraba la

traducción, como empeño de fidelidad al espíritu del texto, recreación de la obra traducida en toda su validez original. La traducción del Inca revela, a pesar de «leves deslices de forma», señalados por Aurelio Miró Quesada³⁴, conocimiento profundo del idioma italiano, extensas lecturas de nuestros autores, documentadas también por su biblioteca personal³⁵.

Lector de los historiadores griegos y latinos, el Inca lo fue también de Dante, Petrarca, Boccaccio, Bembo, Franco, Guicciardini cuyas obras poseía. De Petrarca, según el inventario de su biblioteca, tenía a lo menos cuatro libros, de Boccaccio tres, la *Caduta dei Principi*, *Il Filocolo*, *Il Labirinto d'Amore* en dos ejemplares, obras de Marsilio Ficino no identificadas, la *Istituzione di tutta la vita dell'uomo nato nobile*, *Della istituzione morale* y «Comedias» de Alessandro Piccolomini, *El Cortesano* «Dos cuerpos», de Baldessar Castiglione, los *Ragionamenti* de Pietro Aretino, «Sabonarola», «Cartas de Taso», «El Bembo» -posiblemente los *Asolani*-, poemas caballerescos italianos, o sea un ejemplar del *Orlando innamorato* de Boiardo, dos del *Orlando furioso*, el *Palmerino d'Olivia* de Dolce, y además «Rimas de diversos autores», *Cartas familiares* del comendador Aníbal Caro, «Volumen primero», «Diálogos de Nicolao Franco», las *Cento Novelle* de Giovanni Battista Giraldi, —47→ las *Eleganze della lingua toscana e latina* de Aldo Manuzio, un grupo más de «Libros italianos» no especificados, obras de Paolo Manuzio y Andrea Fulvio.

La primera creación original del Inca, *Historia de la Florida* (1605), atestigua un rico fondo cultural y la frecuentación de autores italianos. En el ámbito historiográfico resulta documentada la lectura de las *Antichità di Roma* de Andrea Fulvio, del *Antiquitatum Romanorum Liber* de Paolo Manuzio, textos también presentes en la biblioteca del escritor, junto con dos *Historias de Italia*, acaso la obra de Francesco Guicciardini, el *Compendio della Storia del Regno di Napoli* de Pandolfo Collenuccio, las *Relazioni Universali* de Giovanni Botero a las que alude en los *Comentarios Reales*. En *La Florida* hay pruebas concretas de la lectura de Guicciardini y Collenuccio, respectivamente mencionados en el libro II, parte I, cap. IV, y libro V, parte I, cap. VIII; en los *Comentarios Reales* Garcilaso vuelve a mencionar a Guicciardini -II parte, libro I, cap. II- a quien dice «famoso», «gran doctor en ambos derechos y gran historiador de sus tiempos y gran caballero de Florencia», citando el libro IX de su «galana historia»³⁶.

Por el contrario no encontramos huella alguna de Machiavelli en la obra de Garcilaso ni en su biblioteca; parece, sin embargo, imposible que no hubiera leído al menos el *Príncipe*, a no ser, como escribe Miró Quesada³⁷, que el Inca lo rechazara por no poder olvidar los valores éticos y la necesidad de «trascendencia», de tan honda raíz hispánica, y que no pudiera ver con simpatía «que se depusiera ante el Estado la inalienable intimidad de la persona humana». A confirmación el crítico peruano cita un pasaje de la segunda parte de los *Comentarios Reales*, libro V, cap. XXIX, donde Garcilaso aludiendo a una supuesta empresa de Pedro de Valdivia a la que se refiere el Palentino, se opone decididamente a las afirmaciones de éste estimándolas «semejantes a otras que hoy se usan en el mundo, a que los ministros del demonio dan color con la nueva enseñanza que han inventado, llamada razón de Estado». La influencia de los temas y la historia de Roma en muchas partes de *La Florida* ha sido subrayada con frecuencia³⁸, así como para los *Comentarios Reales*³⁹, animados por una constante comparación-antítesis que mira a —48→ poner de relieve la grandeza del imperio incaico. Trátase siempre de influencia italiana, directa o indirecta, que el Inca vuelve a sus fines. Lo fundamental es que las lecturas históricas y clásicas italianas concretizan

en Garcilaso una honda exigencia de verdad, que lo lleva a documentarse, a acudir para *La Florida* al testimonio del último sobreviviente de la empresa, Gonzalo Silvestre, y en el caso de los *Comentarios Reales* a los textos de los distintos historiadores de la conquista del Perú, aceptados o refutados, además que al testimonio insistido de los miembros de la casta imperial a la que pertenecía. En los *Comentarios* (I:1609; II:1617) el Inca llena una laguna del mundo incaico, falto de documentación por carecer de escritura: Garcilaso escribe a futura memoria, sintiéndose heredero de una civilización que nada tiene que envidiar a la de Roma; compromiso que ya asoma en *La Florida*, pero que informa por completo los *Comentarios*, donde para ensalzar el pasado el autor va resucitando un mundo mítico, en ecos del mundo caballeresco y fantástico de sus lecturas italianas, a las que se adhiere completamente a pesar de su afán de verdad. El *Orlando innamorato* y el *Orlando furioso* son los verdaderos inspiradores.

En *La Florida* Aurelio Miró Quesada destaca⁴⁰ también una característica de estilo que reconduce a Guicciardini, el de los *Ricordi politici e civili, o Avvertimenti e consigli*: la propensión por máximas y axiomas, por otra parte estilo en boga en la época, debido también a la influencia de los *Adagia* de Erasmo y una larga tradición doctrinal de la España medieval.

La Florida con frecuencia fue definida mezcla de historia y ficción, libro en vilo entre crónica y novela⁴¹; verdad es que el Inca declara su aversión por los libros de caballería: «toda mi vida, sacada la buena poesía, fui enemigo de ficciones como son libros de caballería y otras semejantes»⁴²; pero toda su obra histórica presenta un fondo novelesco y épico, empresas en las que difícil es distinguir entre realidad e invención. El Inca, siguiendo los poemas italianos, persigue la verdad pero no rechaza el halo sugestivo de lo heroico. Debido a ello Miguel Ángel Asturias hace del Inca, especialmente en los *Comentarios Reales*, obra que más lo atraía, el iniciador de la gran novela latinoamericana⁴³.

—49→

Contrario declarado a las novelas de caballería, el Inca es sin embargo favorable a las novelas con base histórica, a la historia en la que entran elementos novelescos. No sorprende, pues, que en *La Florida*, además de episodios donde resalta el contacto con la novela bizantina y la italiana, destaque un fondo de influencia de poemas épicos, los dos *Orlando* y por supuesto *La Araucana* de Ercilla, poeta muy estimado por el Inca. La concepción de la historia como una inmensa aventura da a *La Florida* y a los *Comentarios Reales*, especialmente en la narración de las guerras civiles del Perú, validez permanente, cuando de otra manera se hubieran hundido en lo más anónimo de la crónica. Hombre del Renacimiento, el Inca crea en la primera parte de los *Comentarios* un mundo delicado y cortesano, agitado por heroicos combates en la segunda, y en *La Florida*, con juego refinado de fantasía, una realidad maravillosa que se funda en una adhesión total al mundo de Boiardo y Ariosto.

Presencias italianas en la obra de Balbuena



El cambio del gusto, pasando del Renacimiento al Barroco, determina progresivamente un abandono del *Orlando Furioso* cual modelo inmediato de inspiración y el auge de la *Gerusalemme liberata* de Tasso, de acuerdo con el nuevo programismo religioso. En un momento intermedio se sitúa Bernardo de Balbuena (1562-1627), autor de los poemas *Grandeza Mexicana* (1604) y *El Bernardo*, que se suele definir «variación barroca a un tema de Ariosto»⁴⁴, viene primero en orden de composición, remonta a una época anterior a la *Grandeza Mexicana*; el autor lo «perfecciona» sucesivamente, añadiéndole, es probable, el aparato alegórico, de acuerdo con el cambio del clima poético, y publicándolo veinte años después de haberlo compuesto. En *El Bernardo* la huella de Ariosto es imborrable; ya lo ponía de relieve Marcelino Menéndez y Pelayo cuando definía a Balbuena «segundo Ariosto», a pesar de destacar en él la falta del alto sentido poético del italiano, de la «blanda» ironía con que en el *Orlando furioso* «corona de flores el ideal caballeresco en el momento mismo de inmolarle»⁴⁵. A pesar de ello Balbuena robustece, a través de Ariosto, sus originales disposiciones inventivas y la nota «muy alta de color, muy aventurera e impetuosa»⁴⁶ que le reconoce el crítico español.

—50—

El Bernardo está lleno de elementos y figuras que proceden del mundo ariostesco; el ariostismo de Balbuena consiste también, lo subraya Macrí⁴⁷, en la manera desencantada y leve con que trata la antigua leyenda del vencedor de Orlando en Roncesvalle, en la asimilación, así, del héroe nacional castellano a las figuras de Alcina, Ferraú, Angélica... Pero las influencias en *El Bernardo* no se limitan al *Furioso*, se extienden a toda una materia cultural: los *Amadis*, los *Palmerines*, Homero, Virgilio, Ovidio. De Ariosto Balbuena saca la inspiración, gran parte del tema, varios personajes, el tono general de la obra, sin ocultar, antes denunciando con orgullo sus fuentes. En particular encontramos en el poema la ironía, la fantasía, el estudio psicológico de los personajes femeninos, la sensualidad, la técnica de interrumpir bruscamente la narración para mantener interés, todas características de Ariosto. Lección bien asimilada, en parte afeada, sin embargo, por un moralismo pegadizo, un alegorismo recargado, un convencionalismo sentencioso en adhesión al programismo jesuítico, todo lo negativo que en su afán de «perfeccionar» el poema le añadió el autor.

Fucilla ha señalado⁴⁸ en *El Bernardo* también presencias de Petrarca: en el libro IV la octava «Ponme al sol que la seca arena abrasa» es elaboración del petrarquesco «Ponmi ove 'l sole occide fiori e l'erba»; en el libro VI el pasaje «Oh venturosa España si tuvieras / de tu Eneas un Marón segundo» nos lleva a «Se Virgilio et Omero avessin visto / quel Sole il qual vegg'io con gli occhi miei».

Marcadas presencias italianas encontramos en *El Siglo de Oro*, también anterior a la *Grandeza Mexicana*, a pesar de publicarse cuatro años después de ésta. Trátase aquí de la *Arcadia* de Sannazaro, de la que asoma en la obra de Balbuena, a través de un lenguaje rico en metáforas y alegorías, el delicado mundo de ninfas y pastores, artificioso e irreal y por ello atractivo, en un paisaje refinado, idealizado. Además de Sannazaro hay en *El Siglo de Oro* influencias de Teócrito y Virgilio, triple alianza por la que Marcelino Menéndez y Pelayo habló de plagio⁴⁹; se le opone José Rojas Garcidueñas afirmando⁵⁰ que Balbuena no se apropia de las invenciones ajenas, sino que cita continuamente y con admiración al autor italiano.

Entre *La Arcadia* y *El Siglo de Oro* existen relaciones estrechas en la estructura formal y en el artificio del fondo natural. Fucilla estudió atentamente las fuentes de la novela, indicó presencias de autores españoles -Boscán, Garcilaso-, de Virgilio y Petrarca; ejemplo de la influencia de este último es la canción «Aguas claras y puras», cuyo modelo es «Chiare fresche e dolci acque»; y también destacó en documentación minuciosa las relaciones con la *Arcadia*⁵¹, tanto que más bien se podría pensar que estamos en presencia de un plagio. Sin embargo no todo convence en Fucilla y amplia es la zona de autonomía de Balbuena; las fuentes se transforman en algo original, donde trasluce Sannazaro, pero en un clima espiritual característico, inconfundible, propio del barroco de la Nueva España. Hay además que tener en cuenta que Balbuena sigue elaborando su obra desde 1580-85 hasta el momento de la impresión; seguramente se debe a esta elaboración si *La Arcadia* va dejando en *El Siglo de Oro* más que todo una presencia de fondo. Hay que considerar también la tradición española, a partir del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Antonio de Guevara, que remonta a 1539. De todos modos, para ir a ejemplos concretos, la prosa XII de *La Arcadia* es seguramente la inspiradora, en su *alabanza* de la ciudad de Nápoles, de la Égloga VI del *Siglo de Oro*, donde Balbuena celebra a la ciudad de México, como lo hace, por otra parte, en la *Grandeza Mexicana*; al contrario del modelo italiano, sin embargo, el autor insiste morosamente en detalles que afirman su personal participación al encanto de la ciudad, como lo hizo en su tiempo Bernal Díaz del Castillo en su *Verdadera historia de la conquista de México*. La autonomía de Balbuena frente a sus modelos italianos consiste en la atención concreta que dedica al mundo en que vive, o ha vivido.

Presencias italianas en «La Christiada» de Hojeda



Mano a mano que nos adentramos en el siglo XVII la presencia de Ariosto en América va disminuyendo, como se ha dicho, sustituida por la tendencia a considerar el poema, atento a los principios de la Contrarreforma, como un medio de edificación, repudiando por ende las libertades de la fantasía —52→ ariostesca, la ironía en favor de una seriedad esencial, la libre sensualidad a cambio de una tiránica castidad de acentos, disimuladora, las más veces, de una honda tensión herética. Esta nueva orientación tiene sus orígenes en *La Christiade* (1535) de Gerolamo Vida, inspiradora de muchos poemas religiosos italianos y españoles, y más acentuadamente en la *Gerusalemme liberata* de Tasso, traducida al castellano en 1587, pero ya conocida anteriormente en España. La *Jerusalén Conquistada* (1594) de Lope de Vega debió de tener parte importante en la difusión del poema tassesco. Un crítico ha observado⁵² que *La Gerusalemme* entraba en contacto con el mundo hispánico en un momento de sensibilidad más despierta, de ampliadas capacidades estéticas y que por el argumento mejor respondía a las orientaciones espirituales del pueblo español, cuyo espíritu guerrero encontraba motivo de más interesada curiosidad en la historia de la Cruzada. No solamente, sino que, en el acentuarse del moralismo contrarreformista, Tasso proporciona al mundo hispánico la exaltación heroica de los ideales religiosos haciendo confluir en ellos también el ideal político. Las cualidades personales de melancolía, religiosidad, sensualidad del poeta

italiano estaban más cerca del carácter español que no las expansivas y vitales de Ariosto. Además el estilo oratorio de Tasso bien se adaptaba, como alguien ha observado⁵³, a gran parte de la tradición estilística hispánica.

Al comienzo del siglo XVII las presencias italianas en América son todavía compósitas, representan más bien un clima cultural que no el prevalecer de un determinado autor sobre otro como fuente de inspiración y modelo, aunque el trinomio Ariosto-Ercilla-Oña va cediendo el paso al afirmarse de Tasso y pronto del binomio Tasso-Hojeda.

Presencias de la épica italiana encontramos en *El espejo de paciencia* (1608) del cubano Silvestre de Balboa Troya y Quesada, en una mezcla generalizada de Ariosto y Tasso. Lo mismo podemos afirmar por las *Armas Antárticas*, poema que compuso entre 1608 y 1615 Juan de Miramontes y Zuázola. En este último poema la *Gerusalemme liberata* muestra su presencia, según ya señaló Max Henríquez Ureña⁵⁴, en los episodios de las fiestas de Rampo y los jardines de Vilcabamba, en la imitación de la «Ballata della rosa»; un —53→ posible contacto entre la Estefanía ultrajada por el corsario inglés Oxenham y la Clorinda de Tasso señala Luis Alberto Sánchez⁵⁵.

Pero es la *Christiada* (1611) del dominico Diego de Hojeda (1571?-1615) el poema ejemplar del momento, el más valedero y el que más interesantes contactos presenta con autores italianos, Dante y Tasso. El programa religioso va declarado desde el comienzo. En su tiempo Marcelino Menéndez y Pelayo denunció⁵⁶, con el inmerecido olvido del poema en España, la «Verbosidad desatada», a veces, del autor, pero sobre todo subrayó sus aciertos. Las fuentes doctrinales de Hojeda son los Evangelios, los Padres de la Iglesia, una extensa literatura hagiográfica, San Agustín, Santo Tomás, el Padre Suárez; en el ámbito literario el antecedente es la *Christiade* de Gerolamo Vida, aunque las lecturas de Hojeda se extienden al Tasso de la *Gerusalemme liberata*, al Dante de la *Divina Commedia*, además que a Homero y Virgilio; en el ámbito hispánico asoman los poetas del Renacimiento, los épicos, Ercilla y Oña, y a través de ellos, si no directamente, Ariosto.

La Christiada sigue la nueva orientación impuesta por la *Gerusalemme liberata*, dando comienzo a la acción «in medias res», presentando un héroe central, una unidad de acción, lugar y tiempo, un programismo religioso que se manifiesta en una atmósfera mística, sin que falte una leve nota sensual, «en aras de la acostumbrada tolerancia preceptística de la época»⁵⁷.

En el libro VII Dante preside, junto con Vida, la concepción del infierno, dividido en «grandes calabozos» donde, según su culpa, están penando los condenados, las «mazamorras de horror y presos llenas», mientras Judas, traidor de Cristo, reúne en sí, máximo pecador, todas las penas. De Dante procede el sentido apocalíptico de las representaciones: la ciudad infernal «que en vivas llamas arde» tiene su modelo en la ciudad de Dite del Canto X del *Inferno*, más que en el Ades virgiliano del libro VI de la *Eneida*; dantescos son los «calabozos» en que penan los condenados, variación de los «gironi» de Dante, y el «sulfúreo fuego». Al contrario, más se acerca al canto IV de *La Gerusalemme liberata* -a pesar de inspirarse el mismo Tasso en Virgilio, en el *De raptu Proserpinae* de Claudiano, en Dante y en Ariosto, en *La Christiade* de Vida- la descripción de las «mil furias y quimeras / bravas y oscuridades verdaderas», sobre todo la presentación del suelo infernal, envenenado y ponzoñoso. En la octava 5 del canto IV

Tasso, siguiendo a Vida, presenta los monstruos horrorosos del infierno: Arpías, Centauros, Esfinges, —54→ Gorgonas, Escillas, Pitones, Quimeras, Polifemos, Geriones; Hojeda simplifica la lista deteniéndose en la descripción del ambiente, afirmando su autonomía dentro del modelo. Porque en Hojeda las fuentes no matan nunca la invención poética, como puede observarse en la poderosa descripción de la demora de Lucifer, horrible al estilo dantesco, pero original por imágenes y arquitectura:

Hay en el centro oscuro del averno

una casa de estigio mar cercada,
donde el monstruo mayor del crudo infierno
perpetua tiene su infeliz morada:
aquí las ondas con bramido eterno
la región ensordecen condenada,
y denegrado humo y gruesa niebla
ciegas le infunden y hórridas tinieblas.

El edificio de rebelde acero

sobre una inculta roca se levanta,
y en su puerta mayor el Cancerbero
con tres en una voz la noche espanta:
Aletto, hija atroz del Orco fiero,
que de culebras ciñe su garganta,
con sus hermanas dos siempre despiertas,
ocupan las demás guardadas puertas.

En cuanto a Tasso su presencia domina por encima de la de Vida. Se ha señalado⁵⁸ un ejemplo en la «Solemne y horrenda» imagen de la Empiedad que peina las víboras de su pelo. Presencias numerosas de Vida y Tasso ha individuado Frank Pierce en el libro VI y en la estructura del infierno hojediano, destacando también su originalidad⁵⁹. Hojeda coincide con Tasso en la colocación de la reunión infernal, en el libro mencionado, actuando a veces sintéticamente sobre los elementos de su fuente, otras, la mayoría, diluyendo la sinteticidad tasesca, como en el caso de cuando Lucifer llama a reunión los seres infernales, donde lo que Tasso expresa en una octava, la 3 del canto IV de la *Gerusalemme*, lo desarrolla Hojeda en dos, la 1-2 del libro IV.

La fluidez verbal, el valor de la adjetivación en el poema de Hojeda legitima —55→ el tono solemne de sus representaciones. Es lo que ocurre en las octavas 5 y 6 de *La Christiada*, cuyo origen son las 7 y 8 de la *Gerusalemme*, con resultado distinto, que supera a Tasso en la descripción de Lucifer, pero que decae en la segunda octava debido a la pesada mención de elementos del paisaje italiano, el Vesuvio, la Campania, el Mongibelo.

Los poemas ignacianos

En el nuevo clima del barroco, dominado en la poesía épica por las ideas aristotélico-tassescas, van considerados los poemas de Pedro de Oña, *El Vasuaro* (1635) y el *Ignacio de Cantabria* (1639). El ariostismo triunfante en el *Arauco domado* cede el paso, sin anularse por completo, a una concepción nueva del poema, fundada en un programa religioso que Oña se impone, o que sus comitentes le imponen. Es el caso del *Ignacio*: en lugar de lo «agradable» el poeta hace profesión de perseguir, al menos programáticamente, el «bien honesto», metiéndose por un camino que artísticamente le hace arredrar con respecto a su obra maestra.

En las huellas de Tasso, Oña persigue en *El Vasuaro* lo histórico y lo verosímil; en un intento moralizador acalla la nota sensual que había dado amplio respiro al *Arauco*; un sentido imprevisto del pecado quita vida a los episodios de amor, hasta en la descripción de los muy castos de Fernando y la mora Fátima, que nos llevan a Rinaldo y Armida de Tasso, pero sin la gracia del original no obstante la habilidad del versificador. Los contactos con la *Gerusalemme* y Tasso destacan en este episodio: en la metáfora de la dama desmayada; en la presentación de Fernando desabrochándole el pecho a Fátima, como Rinaldo con Armida; en el final, donde, igualmente como Rinaldo con Armida, Fernando le explica a Fátima que no podrá unirse con ella por diferencia de fe; en el episodio de Fátima que, como Erminia, graba el nombre de su amado en la corteza de los árboles⁶⁰. A pesar de ello en *El Vasuaro* Ariosto no está completamente olvidado, sino que deja una influencia de fondo y de estilo, y de trecho en trecho asoma de nuevo con su ironía, su burla, el vigor de la descripción de las batallas, el gusto por detalles a veces de tan crudo realismo que parecen irreales.

Tampoco en el *Ignacio de Cantabria* la lección de Ariosto desaparece totalmente: se manifiesta en la gracia con que Oña trata algunas escenas que siempre nos llevan a los momentos más felices del *Arauco domado*. Pero el poema, compuesto con atención a tajantes directivas del orden jesuita comitente, —56→ representa el momento más comprometido, moralmente, del poeta en un acondicionamiento exterior tiránico, y marca la decadencia del artista. De relieve sin duda superior desde el punto de vista artístico es el *San Ignacio de Loyola, Poema Heroico* (1666) de Hernando Domínguez Camargo (final 1606-1659), precedido en su género sólo por el poema de Oña, un más remoto *San Ignacio de Loyola* (1613) de Alonso Díaz, y un homónimo poema de Antonio de Escobar y Mendoza, de 1617, que Domínguez Camargo bien conocía. Es posible que el poeta absorbiera en Tunja la influencia del italianismo local y de los contactos que éste tenía con la limeña «Academia Antártica». Algo debió de leer Camargo de la épica italiana; probablemente fueron sus trámites Ercilla y Oña, y más directo fue el contacto con Tasso. No indiferente al clima y al gusto de la libre fantasía ariostesca, perduran en el poema ciertos elementos naturalistas, tono, clímax y gusto propios de Ariosto, aunque todo se funde y asimila, como ha notado Meo Zilio⁶¹, en los esquemas aristotélico-tassescos que ya prevalecían. Ardua empresa es, a través del enmarañado bosque gongorino, a veces de verdadera belleza, alcanzar huellas concretas, en el *San Ignacio de Loyola*, de los modelos italianos.

Ocaso del italianismo en el siglo XVII



El barroco triunfante acaba por eliminar del todo la influencia italiana en América. Ello no significa que nuestra literatura quede olvidada. Estuardo Núñez anota⁶² que, por lo que se refiere, a lo menos, a su país, el Perú, uno de los centros de mayor relieve del italianismo de la Colonia, y de épocas sucesivas, permanece un interés constante hacia autores italianos diversos. Investigando en torno a los mercados librarios de Lima y el Cuzco, Irving Leonard ha comprobado⁶³ la difusión, además de las obras de Boiardo y Ariosto, de las *Storie* de Bandello. En el *Apologético en favor de Góngora* (1662), de Juan de Espinosa Medrano, «El Lunarejo» (1632-1688), actúan las ideas de Pontano, de Valla, lecturas del Aretino, los *Discorsi politici e avvisi del Parnaso* de Trajano Boccalini. Pero, al terminar el siglo XVII la literatura italiana ya no constituye fuente viva de inspiración. Lo demuestra la misma Sor Juana Inés de la Cruz, en cuya obra Petrarca es palidísima presencia, Ariosto —57→ motivo superficial y pasajero de burla, Boccaccio ocasión de cita exterior. Frente al pasado, algo miserable. Y sin embargo, depurada de su excesiva pasión, no nos parece inexacta la afirmación de Estuardo Núñez:

«Sin el caudal de la poesía italiana del Trecentos al Seiscientos, la literatura peruana y americana colonial de los siglos XVI al XVII, no habría tenido las altas expresiones que alcanzó con el Inca Garcilaso, Ercilla, Oña, Ávalos, las poetisas anónimas del Perú, Hojeda y el Lunarejo. ¿Quién podría imaginar la desolada aridez, la parda adustez que habría mostrado esa literatura sin la gracia alada, la viva lección de ingenio y el buen gusto que comunicaron los italianos? ¿Qué habría sido un Ávalos sin las lecturas de Dante, Petrarca, Bembo y los Humanistas itálicos, un Ercilla sin Ariosto, un Hojeda sin Tasso, un Lunarejo sin la universalidad que le prestan sus autores predilectos italianos o las poetisas anónimas sin la asimilación de Sannazaro, en la lengua toscana? Esas lecturas y esa lección de bien decir y bien pensar hicieron perder rudeza, sequedad y basteza a la nueva expresión literaria del Continente».⁶⁴

Vendrán luego nuevamente tiempos mejores; sobre todo en los siglos XVIII, XIX y XX: Metastasio, Goldoni, Vico y Beccaria, la vuelta a nuestros clásicos, especialmente a Dante y Petrarca, la versión de la *Divina Comedia* de Mitre, y del *Orlando innamorato* (Boiardo-Berni) de Bello, la difusión de Foscolo, Leopardi, Manzoni, Pellico, las presencias italianas en el Modernismo, la fortuna de D'Annunzio y Pirandello, la huella de Marinetti, son capítulos relevantes de una historia que todavía no ha terminado, cuya importancia y continuidad confirman escritores como Asturias, Neruda y Borges⁶⁵.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

