



## Las visiones de Petrarca en la poesía hispánica y en la poética renacentista

Alicia de Colombí-Monguió, University at Albany, SUNY

**Abstract:** In Spain as in Spanish America in the Golden Age, *imitatio* held sway as the dominant poetics. Yet the concept of *imitatio* is an elastic one. How can a twenty-first century reader grasp the meaning of Renaissance *imitatio*? As a means of addressing this question, this essay analyzes the relationship of important poems to their source text, foregrounding Bartolomeo Ricci's concepts of *sequi*, *imitare*, and *aemulare*, presented in the 1541 *De imitatione*. Focusing on the rich legacies of *Canzone* 323 (*delle Visioni*) by Francesco Petrarca in the poetry of (among others) Diego Dávalos y Figueroa, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Fray Luís de León and Juan de Guevara, the essay provides a powerful explication of the generative properties of *imitatio*. [this article published in the author's original Spanish]

La poética que regía todo nuestro Siglo de Oro, tanto en España como en la América española, fue la de la imitación. La *imitatio* estructura y debe estructurar necesariamente lo que el lector ha de anticipar al acercarse a un texto renacentista, definido al menos en su génesis por la relación entre sí mismo y el modelo. Dentro de tal poética la intertextualidad es genéticamente imprescindible. Puesto en términos lingüísticos, si no se toma en consideración el modelo no se puede dar cuenta cabal del significante de un texto; pero, lo que es más grave, en muchos casos—sólo precisables *a posteriori*—tal ignorancia puede invalidar todo aparente entendimiento del significado.

Ahora bien, lo peculiar de la *imitatio* es su elasticidad conceptual, lo cual permite su unívoco gobierno en la poética o poéticas renacentistas. En grandes líneas, por imitación puede entenderse: a) la imitación de uno o varios modelos, y b) la mimesis aristotélica. Aun considerando solamente la primera acepción de *imitatio*, al leer las poéticas del momento se nota de inmediato que la palabra cubre una extraordinaria variedad de conceptos, a menudo contradictorios.

Tratar de poner un orden estricto en la omnipresente *imitatio* parece ser y tal vez sea labor imposible. Pero el intento de encontrar algunos cauces reguladores, por relativos que sean, se impone si hemos de lograr alguna inteligibilidad en el uso crítico de un término que, por una parte, no puede ser ignorado para el justo entendimiento del poema renacentista y, por otra parte, es tan amplio que significándolo todo podría no llevar a nada, salvo a notable confusión.

En 1545 se publica el tratado de Bartolomeo Ricci *De imitatione*, donde parece indicarse, aunque sin usar los conceptos con mayor precisión, que dentro del género *imitatio* pueden

hallarse tres especies: el seguir (*sequi*), el imitar (*imitare*), y el emular (*aemulare*).<sup>1</sup> Aquí, atenderé a estas distinciones, aunque teniendo bien claro que no son categorías fijas. Para ejemplificarlas voy a usar textos cuyo origen se halla en un modelo único, evitando así una elasticidad tan excesiva que me permitiría probar cualquier cosa. He de ceñirme, pues, estrictamente a una sola línea imitativa, si bien de excepcional riqueza y fecundidad en nuestras letras, como creo haber probado ya en varios estudios. Me refiero a la *Canzone* 323, de Petrarca, llamada *delle Visioni*. Poema dedicado a la muerte de Laura, cada una de sus seis estrofas encierra una visión que es figura de la amada y su lamentado fin: gentil fiera destrozada por perros asesinos, nave estrellada, inmolado fénix, aniquilada fuente, nueva Eurídice. En cada visión revive Laura su último destino, en cada símbolo la muerte la transe para transfigurarla.

Tomemos ahora la primera categoría de Ricci, el seguir (*sequi*), o sea la imitación no transformadora, el tomar las frases, figuras e ideas del modelo sin ir mucho más allá de una transcripción de éste, más o menos afortunada, dentro de un nuevo texto. El primero que imita la *Canzone* 323 en tanto canción fúnebre es Diego Dávalos y Figueroa en su *Miscelánea Austral*, publicada en Lima en 1602-1603. El tema prácticamente no cambia, puesto que el poeta lamenta ahora la muerte de su hermana, otro arquetipo de perfecciones como Laura. Consideremos la estrofa de la nave, que se halla en casi todas estas imitaciones y comparémosla con la de Petrarca:<sup>2</sup>

De allí por alta mar formé una nave  
con la xarcia de seda, velas de oro.  
Tranquilo el alto mar, viento suave,  
llena de honestidad por gran thesoro,  
sereno el cielo (como puede y sabe  
hazerle el padre del superno choro)  
estava; pero luego embravecida  
el agua fue, y la nave sumergida. (*Miscelánea Austral*, 190-197)

Indi per alto mar vidi una nave,  
con le sarte di seta, et d'òr la vela,  
tutta d'avorio et d'ebeno contesta;  
e 'l mar tranquillo, et l'aura era soave,  
e 'l ciel qual è se nulla nube il vela,  
ella carica di ricca merce honesta:  
poi repente tempesta  
oriental turbò sí l'aere et l'onde,  
che la nave precose ad un scoglio.  
O che grave cordoglio!  
Breve hora oppresse, et poco spazio asconde,  
l'alte ricchezze a nul'altre seconde. (*Canzoniere* 35)

Indudablemente Dávalos ha guardado las figuras del original y, a menudo, hasta las palabras exactas de Petrarca. Lo que suprimió y más aun lo que desafortunadamente agregó,

no implica ninguna transformación auténtica. El modelo, su pulida textura algo más áspera, está presente en casi cada palabra, amén por supuesto de la estructura de toda la obra. Por cierto, Petrarca no hubiera estado de acuerdo con tal práctica, ya que—usando la venerable metáfora de las abejas que Séneca había hecho uno de los lugares comunes de la *imitatio*—recomendaba: “Cuidad que lo que cogéis no quede en su forma original. No serían gloriosas las abejas si no convirtieran lo que encuentran en algo diferente y a veces mejor” (*Ep. Fam.*, 1.8.23). Para Petrarca la imitación debe ser transformadora. Pero Dávalos fue una abeja colectora, lo cual no contradecía tampoco ciertos preceptos de la *imitatio*, tal cual los define por ejemplo Giovanbattista Giraldo Cinzio’s *Super imitatione epistula*.

Dávalos alguna vez considera un poema suyo ser *traducción o imitación* del italiano. La frase dice bien, porque de tenderse una línea que vaya desde la traducción fiel al poema absolutamente original, que acaso no exista, esta forma imitativa está situada en el punto medio entre esa traducción y la imitación transformadora de que habla Petrarca.

Vayamos ahora a nuestro próximo ejemplo. En 1610 don Francisco de Quevedo rehizo una canción, que había escrito a la muerte de un cierto don Juan, con motivo de la de don Luis Carillo Sotomayor. Comparemos nuevamente la estrofa de la nave con la *Canzone delle Visioni*:

Miré ligera nave  
 que, con alas de lino, en presto vuelo  
 por el aire suave  
 iba segura del rigor del cielo  
 y de tormenta grave.  
 En los golfos del mar el sol nadaba  
 y en sus ondas temblaba,  
 y ella, preñada de riquezas sumas,  
 rompiendo sus cristales,  
 le argentaba de espumas,  
 cuando, en furor iguales  
 en sus velas los vientos se entregaron  
 y, dando en un bajío  
 sus leños desató su mismo brío  
 que de escarmientos todo el mar poblaron,  
 dejando de su pérdida en memoria  
 rotas jarcias, parleras de su historia.  
 (*Obra poética* 470)<sup>3</sup>

Comparada con su modelo las amplificaciones resaltan por su naturaleza decorativa, peculiarmente colorista. Ha omitido la descripción alegórica del muerto, lo cual en una canción fúnebre es inesperado; pero cuánto más lo es que omita también el lamento. Cuando sus visiones terminan, en la canción fúnebre casi no se ha oído una queja. El final nos da la clave de este silencio:

Nave, tomó ya puerto;

laurel, se ve en el cielo transplantado,  
 y de él teje corona;  
 fuente, hoy más pura, a la de Gracia corre  
 desde aqueste desierto  
 con tono regalado;  
 serafín pisa ya la mejor zona,  
 sin que tan alto nido nadie borre;  
 así que el que a don Luis llora no sabe  
 que, pájaro, laurel y fuente y nave  
 tiene en el cielo donde fue escogido  
 flores, y curso largo, y puerto, y nido. (Quevedo, *Obra poética*, 470)

Quevedo ha cambiado la estructura del poema de Petrarca al agregar esta felicísima enumeración que cierra el poema, transplantando cada figura desde el recinto de sus destrucciones al de la permanente morada trascendental. Por eso no hay lamento en su canción: ante la muerte de don Luis Carrillo no cabe el llanto. La canción de Quevedo es así un claro caso de imitación transformadora. El poeta ha tomado cada figura y la ha acomodado a una realidad muy distinta a la de Laura; al hacerlo ha cambiado uno de los símbolos, introduciendo por primera vez en esta serie el del jilguero, que tendrá asombrosa fortuna y, finalmente, ha variado la estructura del poema, dándole el que ha de ser su cuño barroco desde esta imitación a la de Calderón de la Barca.<sup>4</sup>

En mayo de 1614, estando Lope enfermo en Toledo escribe al Duque de Sessa una carta donde dice admirarse de “la buelta del Padre Ponciano” (*Obras de Lope de Vega* 209). Se trataba del trinitario Fray Ponciano Basurto, que debió de haber estado en prisiones en el norte de África, lo cual no es de extrañar siendo trinitario.<sup>5</sup> Hacia ese entonces debió de escribir Lope una canción en que se celebra el regreso y la liberación de Basurto, y que se publica en las *Rimas sacras*. A mi juicio es indudable que el modelo de Lope es la canción de Quevedo, de la cual toma las figuras de las tres primeras estrofas, ahora en muy airosos sextetos liras, y a la cual sigue en la estrofa final con su doble enumeración.

Por lo demás, todo lo cambia:  
 De agricultor villano  
 detenido el arroyo diligente,  
 que acumulaba en vano  
 céspedes pardos a su pie inocente,  
 venciendo el flaco muro  
 cobró su margen y corrió más puro. (*Obras escogidas* II,107)

Ya en el poema de Quevedo la fuente de la *Canzone delle Visioni* se había vuelto en “parlero de cristal un arroyuelo,” pero la peripecia de su destrucción nada tiene que ver con esta escena realista del agricultor tratando de detener el arroyo con macizos de pasto seco. La de Lope ya no es ni remotamente esa fuente arquetípica del eterno *locus amoenus* que pervive en la canción a Carrillo. El agricultor, caracterizado como villano (en este caso sin duda el adjetivo más que humildad conlleva vileza), representa al enemigo que detuvo en

cautiverio al fraile, “arroyo diligente” que, al quedar libre, “cobró su margen y corrió más puro.”

La estrofa del jilguero es más cercana a la del modelo quevediano:

Puso mano enemiga  
a la pintada pluma del jilguero  
laberintos de liga;  
mas libre al viento y del injusto acero  
que le detuvo un año,  
vengose del silencio y del engaño. (*Obras escogidas* II,107)

Es evidente que el jilguero de Lope, salvo en su más feliz destino, es el “pintado jilguero” de Quevedo, que “manchadas con la liga vio sus galas.” En nueva acomodación a la realidad del padre Basurto, cuya prisión debió de durar un año, Lope hace que para este jilguero la trampa no sea mortal, sino solamente temporaria, pues “lo detuvo un año.” Tampoco sufre su nave desastrado naufragio contra un bajío; sólo la furia de una tempestad, y en esto más se acerca a la de Petrarca, con su “tempesta oriental”:

Sobrevino a la nave  
cargada de preciosas margaritas,  
la tormenta más grave  
de cuantas fueron de la mar escritas;  
mas luego puesta en sueño,  
dio puerto a la esperanza y patria al dueño. (*Obras escogidas* II,107)

A la nave de Quevedo parece haberse yuxtapuesto aquí el recuerdo de una anónima “Canción a la muerte de la Reina Margarita de Austria,” donde por llamarse así la soberana la nave va cargada de perlas.<sup>6</sup>

Indudablemente la imitación de Lope es transformadora, pero aún más, justamente por haber transformado tanto es la suya lo que Petrarca había llamado imitación escondida: “[el poeta] ocultará su imitación de modo que no parezca similar a ninguna, y así traerá de lo antiguo algo nuevo” (*Ep. Fam.* 23.19.10). Éstas son las imitaciones que disimulan el serlo: “Debemos asegurarnos que aunque algo sea similar mucho sea diferente, y que la similitud misma quede escondida, de modo que sólo pueda percibirla el silencioso rastro de la mente; que pueda ser entendido que la cosa es similar más que sea declarado que lo es.” Así Parthenio en 1560 sugiere diferentes métodos de cómo disimular la imitación (*Della imitatione* 48). Lope, que indudablemente había leído sus poéticas, sabe hacerlo maravillosamente.<sup>7</sup>

En nuestros tres ejemplos el modelo ha tenido una función generadora de los respectivos textos, en los cuales es posible reconocer las dos categorías de Ricci: el *sequi* (Dávalos) y el *imitare* (Quevedo, Lope), y dentro de la imitación transformadora, aquella que transluce el modelo con relativa claridad (Quevedo) y aquella que lo disimula (Lope). Consideremos ahora cuando la imitación—siempre transformadora en estas circunstancias—tiene importancia funcional.

Como para tenerla el modelo debe ser claramente reconocido, este tipo de imitación nunca disimula su presencia, porque de hacerlo se perdería buena parte del sentido de la obra. Así Marco Girolamo Vida dice bien que ocultamiento y emulación no pueden coexistir, porque si no el lector no podría notar la victoria del poeta sobre su modelo (257-58). Es decir, el poeta escribe en respuesta o reto implícito a algún aspecto—formal o temático—de otro poema. Naturalmente, de ignorarse la existencia de esta obra es imposible entender el nuevo poema como respuesta a otro, o saber qué tipo de victoria se ha logrado, o qué clase de reto ha habido hacia alguien o algo determinado. Tal ocurre con la primera imitación española de la *Canzone* 323, la muy hermosa de Fray Luis de León, “Mi trabajoso día...” (de León 548).<sup>8</sup> Fray Luis trueca el destino y propósito de cada figura de la *Canzone*, y los que fueran versos fúnebres se vuelven ejemplo y exhortación moral: cada visión un caso del desengaño. En su poema coinciden por un lado la estructura formal del de Petrarca, el artificio de presentar en cada estrofa el avatar alegórico de una misma realidad, y por otro lado, la vena ética de Fray Luis y del mismo Petrarca del *Trionfo d’Amore*. Petrarca en la *Canzone delle Visioni* cantó en Laura a la mujer beatífica en trayectoria triunfal hacia el Paraíso. Pero tanto en sus *Trionfi* como en otros poemas del *Canzoniere*, el poeta ve en la amada peligro maléfico y hasta mortal. La canción de Fray Luis refleja este espíritu tan fiel al suyo propio, transvasando en estrofas donde se acumulan ecos de Petrarca que, conviviendo junto al recuerdo de la *Canzone*, le responde desde ángulos opuestos con la otra cara de la verdad. Fray Luis no imita la estrofa de la nave, pero ésta de la fuente no puede dar una idea de su transformación:

Cercada de frescura  
 más clara que el cristal hallé una fuente  
 que en un lugar secreto y deleitoso,  
 de entre una peña dura  
 nacía y murmurando dulcemente  
 con su correr hacía el campo hermoso.  
 Yo todo deseoso  
 lancéme por beber ¡ay, triste y ciego!  
 bebí por agua fresca ardiente fuego;  
 y por mayor dolor el cristalino  
 curso mudó el camino  
 que es causa que muriendo  
 agora viva en sed y pena ardiendo. (de León 548)

Obviamente el caso de Fray Luis corresponde a la tercera categoría ricciana de la *imitatio*, el *aemulare*. De no tenerse aquí en cuenta el modelo, no puede haber una cabal comprensión del significado de un poema que está reflejando el envés de otro.

A la luz de las poéticas renacentistas, y a la luz de esta polifacética y omnipresente *imitatio* en nuestra poesía culta, justo es recordar las lúcidas palabras de Bakhtin: “Cuando cada miembro de la comunidad de hablantes toma posesión de una palabra [entiéndase en nuestro caso de un texto] ésta no es una palabra neutral del lenguaje, deshabitada de voces ajenas. No, recibe la palabra de la voz de otro, y su palabra está llena de aquella otra voz”

(167). Por eso, puede ser que toda lectura sea finalmente un *misreading* más o menos fecundo, pero de olvidar la realidad imitativa de un poema de estos siglos áureos, mucho me temo estos *misreadings* sean necesariamente estériles.

Pasarán los años. En otra estupenda corte virreinal, sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara colaboran en labrar la enredada trama de una comedia, *Amor es más Laberinto*, que se representó en Palacio para celebrar el cumpleaños del virrey el 11 de enero de 1689. Ha pasado casi un siglo, acaso más, desde que Dávalos escribiera su elegía. La tradición poética española no ha olvidado ni a Petrarca ni al principio imitativo, pero aunque los cimientos sean los mismos, la forma del edificio ha cambiado. El clasicismo renacentista ha pasado su herencia al barroco, y en este nuevo fin de siglo y en este México tan propicio a complejas galas, el barroco se exacerba fecundamente.

La poética española no es ya la misma que propiciaran Bembo o el Brocense. En su *Agudeza y Arte de Ingenio*, Baltasar Gracián entiende la imitación con una flexibilidad inédita para ingenios como Dávalos. Hemos visto qué sumisamente éste había ajustado conceptos y forma a los del poema de Petrarca. Gracián lo hubiera, sin duda, condenado por ladrón: “Suele faltarle de eminencia a la imitación lo que alcanza de facilidad; no ha de pasar los límites del seguir, que sería latrocinio... La destreza está en figurar los pensamientos, en transponer los asuntos, que siquiera se debe el disfraz de la acomodación al segundo, y tal vez el aliño, que hay ingenios gitanos de agudeza” (257).

Cuando en un estilo difícil de diferenciar del de sor Juana escribe Juan de Guevara el segundo acto de la comedia,<sup>9</sup> inserta en el centro mismo de éste y con laberíntica factura una calderoniana, sutil y ingeniosa imitación de la *Canzona delle Visioni*. Al hacerlo cumple todas las normas imitativas que recomendaba Gracián. El poeta ha transfigurado pensamientos, asunto y hasta aliño:

¿Qué es lo que me sucede,  
Señora? Si en el bajío  
de lo infeliz dio mi nave,  
mi suerte lo habrá querido.

Aunque para amaros sea  
como descollado pino  
que—verde gigante—un rayo  
en vana pompa deshizo;

como la flor que a la Aurora  
le bebió el blanco rocío,  
para morir a la tarde  
de achaque de haber vivido;

como en cuna azul el Sol,  
purpúreo rubí encendido,  
que después, en el Ocaso,  
topacio agoniza tibio;

como la menuda grama  
 cuyo verde, hermoso aliño  
 en seco polvo convierte  
 el brasero del estío;  
  
 como cristal que, en verano  
 corriendo, armónico vidrio,  
 comprimido en el invierno  
 suspende lo fugitivo,  
 ¡así seré! Porque yo  
 nave en golfo de peligros,  
 pino mi altivez errada,  
 flor mi amor, mi daño estío,  
 rayo el incendio del pecho,  
 cristal el mar de suspiros,  
 si encuentro por mis desgracias,  
 entre males tan nocivos,  
 para mi cristal invierno,  
 para mi escollo desvíos,  
 para mi Sol triste ocaso,  
 para mi nave bajíos,  
 para mi flor desalientos,  
 para mi verdor olvidos,  
  
 ¡todos aquestos contrarios  
 de mi Amor fieros ministros,  
 me parecerán lisonja  
 cuando los logre castigo! (de la Cruz 289-90)

La estructura esencial de la *Canzone*, esa serie de destrucciones súbitas de algo valioso, se mantiene, así como casi todas las figuras simbólicas: la nave contra el escollo, el árbol (aquí pino) también fulminado por el rayo, la fuente agostada. Lo que varía Guevara es el valor de los símbolos de la *Canzone*. No es la suya una elegía en la que se llora a la amada muerta; es un poema amoroso en que se lamenta la propia desventura ante la amada no víctima, sino victimaria. El cambio temático no ha de sorprendernos.<sup>10</sup> Hemos visto cómo Fray Luis de León ya varía el tema fúnebre para tornarlo amoroso. Esta tradición continúa en toda la literatura hispánica, incluyendo composición tan célebre como la “Canción real a una mudanza,” cuyo jilguero “ufano, alegre, altivo, enamorado,” ya había revivido su tragedia en los versos de la famosa canción de Matías de Bocanegra. La variante de Guevara tiene, pues, larga prosapia. Lo nuevo, y dentro de esta serie de imitaciones lo único, en el poema de Guevara es el complejo tramarse de las imágenes en barroca arquitectura. Así, en Juan de Guevara culmina una línea de evolución estilística que comienza con Fray Luis de León repitiendo la estructura de Petrarca, y se desarrolla en progresiva complejidad a través



de las imitaciones de Góngora, Quevedo, Villegas y Calderón para alcanzar aquí su ápice barroco.

La *Canzone delle Visioni* es una sucesión de visiones simbólicas yuxtapuestas paratácticamente. Dentro de esta básica estructura correlativa se da dentro de cada estrofa un desarrollo paralelístico (hipotáctico) de los elementos correlativos: lo valioso (A), su destrucción (B) y el lamento por lo destruido (C). De este modo, Petrarca ha cuajado su poema en lo que puede llamarse un sistema correlativo mayor, es decir, un sistema que abarca y estructura el poema todo. La *Canzone* puede diagramarse de la siguiente manera, correspondiendo cada número a las seis variantes simbólicas de cada serie (A, B, C):

A1	A2	A3	A4	A5	A6
B1	B2	B3	B4	B5	B6
C1	C2	C3	C4	C5	C6

Como era de esperar, los poemas de Fray Luis y de Dávalos repiten estrictamente esta estructura correlativa, y en este sentido su ubicación dentro de la línea estilística evolutiva puede situarse antes de la segunda década del siglo XVII, cuando Quevedo, Villegas y Calderón complican la estructura al agregar una doble recopilación enumeradora, que recoge al final de cada poema todos los elementos correlativos de las dos series principales (A y B), en un diagrama al que puede servir de modelo el de la canción de Calderón de la Barca:

A1	A2	A3	A4	A5				
B1	B2	B3	B4	B5				
C1	C2	C3	C4	C5				
B1	---	B2	---	B3	---	B4	---	B5
A1	---	A2	---	A3	---	A4	---	A5

Al pasar de la imitación de Calderón a la de Guevara, por lo menos más de medio siglo después, el esquema correlativo se complica en mucho (aquí el poeta omite la serie C):

A1	A2	A3	A4	A5	A6
B1	B2	B3	B4	B5	B6
B1	---	B2	---	B3	
		A5	---	A2	
		B6		B6	
		A6		A1	
		B4		A4	
B1	---	B3	---	B5	

La complicación es indudable y hasta extrema, pero no caótica, porque el barroco, al mantener la poética correlativa tan propia del petrarquismo,<sup>11</sup> no podía sin destruirla ir hacia el caos. Sí podía ir, y de hecho fue, hacia lo laberíntico. Pero todo laberinto ha de tener una salida y, por tanto, su propio orden interno. Juan de Guevara lleva en este poema las antítesis petrarquistas de los tan petrarquistas daños de amor a su más estupenda configuración barroca, y al hacerlo cierra estilísticamente una rica serie imitativa que

comenzara en pleno Renacimiento español. Su tema es el mismo del clásico Fray Luis, su fuente la misma de la elegía de Dávalos, pero su estructura poética es la estampa de la *forma mentis* que reflejan la gloria barroca, el recamado lujo, la difícil geometría de los suntuosos retablos mexicanos. Ojalá estos avatares de la *Canzone* de Petrarca permitan vislumbrar la riqueza y la elasticidad de la poética humanista, esa profunda venera creativa donde germinó la gloria de la poesía hispánica.

---

<sup>1</sup> *De imitatione libri tres*, f. 43v. También Daniele Barbaro en su “Della eloquenza” habla de semejante distinción tripartita dentro de la imitación: *accostarsi, aguagliarli y superargli* (450).

<sup>2</sup> Véase también Colombí-Monguió, “Las visiones de Petrarca en la América virreinal.”

<sup>3</sup> Véase también Colombí-Monguió, “Las visiones de Petrarca en el barroco español, I.”

<sup>4</sup> La imagen se imita en la “Canción real a una mudanza.” Véase Colombí-Monguió “Las visiones de Petrarca en el barroco español, II.” De ahí pasa a México; ver mi trabajo “El poema del Padre Matías de Bocanegra. Trayectoria de una imitación.” Sobre la canción de Calderón ver mi estudio, “La Canción a la muerte de Doña Inés de Zapata: tradición y creación.”

<sup>5</sup> A esto parece aludir la cuarta estrofa de la canción de Lope: “El cautivo que oprime / vulgo africano y bárbara cadena / llanto en el cielo imprime / y anocheciendo en su desierta arena / ya con el grillo roto / amanece en España y cumple el voto” (*Obras escogidas II*,107).

<sup>6</sup> *Cancionero de 1628*, 428-30. La reina Margarita murió en 1611 y el poema se escribió en esa ocasión; es también una clara imitación de la *Canzone delle Visioni*.

<sup>7</sup> Baste recordar la “Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía” (Lope, *Obras escogidas II*) donde el Fénix cita a Tasso, Castelvetro, Barbaro, “Daniello, Vidas y Horacios” (II, 916) y Pico Mirandulano (II, 917).

<sup>8</sup> Sobre el poema y la compleja red intertextual ver mis estudios “La visión evocada: La Canción de Petrarca en el verso de Fray Luis” (firmado Alicia C. de Ferraresi) y “Las visiones de Petrarca en el barroco español, II,” (151-54).

<sup>9</sup> Alfonso Méndez Plancarte dice del segundo acto de la comedia escrito por Guevara: “Tan homogénea, hasta en minucias de estilo, que—a no saberlo—nadie lo sospecharía de otra pluma” (xxiii).

<sup>10</sup> Para un examen del cambio temático en Fray Luis, véase mi estudio (firmado Alicia C. de Ferraresi) “La visión evocada: La Canción de Petrarca en el verso de Fray Luis” y para las causas del cambio temático mi estudio “Góngora y Spenser: una coincidencia imitativa.”

<sup>11</sup> Sobre el sistema correlativo véase Alonso y Bousoño 22; Alonso, especialmente “Teoria della correlazione,” 117-280.

## Works Cited

- Alonso, Dámaso. *Pluralità e correlazione in poesia*. Bari: Adriatica, 1971. Print.
- Alonso, Dámaso, y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión poética española (Prosa-Poesía Teatro)*. Madrid: Gredos, 1951. Print.
- Baktin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. R.W. Rotsel. New York: Ardis, 1973. Print.
- Barbaro, Daniele. "Della eloquenza." Weinberg, Bernard. *Trattati di poetica e retorica dell Cinquecento*. Bari: Laterza, 1972. 335-451. Print.
- Colombí-Monguió, Alicia. "Góngora y Spenser: una coincidencia imitativa," *Scripta Philologica in Honorem Juan Lope Blanch, vol. 3*. UNAM: México, 1991. 129-40. Print.
- "El poema del Padre Matías de Bocanegra. Trayectoria de una imitación." *Thesaurus* 36.1 (1981): 1-21. Print.
- . "Las visiones de Petrarca en la América virreinal." *Revista Iberoamericana* 48.120-121 (1982): 569-79. Print.
- . "Las visiones de Petrarca en el barroco español, I." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 28.2 (1979): 289-99. Print.
- . "Las visiones de Petrarca en el barroco español II." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29.1 (1980): 156-64. Print.
- . "La Canción a la muerte de Doña Inés de Zapata: tradición y creación." *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984). 61-69. Print.
- Dávalos y Diego Figueroa. *Miscelánea Austral*. Lima: Antonio Ricardo, 1602. Print.
- de la Cruz, sor Juana Inés. *Obras completas de Juana Inés de la Cruz*, Vol. 4 (*Comedias, Sainetes y Prosa*). Ed. Alberto Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. Print.
- Ferraresi, Alicia C. de [Alicia de Colombí-Monguió]. "La visión evocada: La Canción de Petrarca en el verso de Fray Luis." *Anuario de Letras*. México. XIV (1976). 155-73. Print.
- Giraldi Cinzio, Giovanbattista. "Super imitatione epistula." Bernard Weinberg. *Trattati di poetica e retorica dell Cinquecento*, 1972. 197-220. Print.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia. 1969. Print.
- León, Fray Luis de. *Poesías de Fray Luis de León*. Ed. P. Angel C. Vega. Madrid: S.A.E.T.A., 1955. Print.
- Méndez Plancarte, Alfonso, ed. *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, II. México: UNAM. 1994. Print.
- Parthenio, Bernardino. *Della imitatione poetica*. Venezia: Appresso Gabriel Giolito de'Ferrari, 1560. Print.

- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Eds. Gianfranco Contini, and Daniele Ponchiroli. Torino: Einaudi, 1982. Print.
- . *Epistolae Familiares*. Eds. V. Rossi and U. Bosco. Florence: Sansoni, 1933-42. Print.
- Quevedo, Francisco de. *Cancionero de 1628*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1945. Print.
- . *Obra Poetica*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1969. Print.
- Ricci, Bartolomeo. *De imitatione libri tres*. Parisiis: Apud Bernardum Turrisanum, viae Jacobaea, in Aldina bibliotheca, 1557. Print.
- Vega [y Carpio], Lope de. *Obras de Lope de Vega*. Vol I. Madrid: RAE, 1890. Print.
- . *Obras escogidas, II: Poesías líricas, Poemas, Prosa, Novelas*. Ed. F. Sainz de Robles. Madrid: Castalia, 1964.
- Vida, Marco Girolamo. *Arte Poetica*. Ed. and trans. Ralph G. Williams. New York: Columbia University Press, 1976. Print.