

ESTEBAN GODINES DE NÁJERA Y JUAN COLOMA

Giovanni CARAVAGGI

Università di Pavia

Se adelantan aquí algunas notas de una investigación en curso sobre Esteban Godines de Nájera, sagaz editor zaragozano, que se puede considerar uno de los antólogos más significativos del siglo XVI, obviamente después de Hernando del Castillo, a quien por supuesto no sería sensato comparar en lo que concierne a la dimensión del material poético reunido y al rigor metodológico de la selección realizada.

Esteban de Nájera resulta activo en la capital aragonesa solo durante un período limitado; sin embargo, supo desarrollar un papel fundamental por su empeño constante en la difusión de florilegios de seguro éxito.

Pertenecía quizás a una ilustre familia de editores, aunque los datos biográficos y profesionales disponibles, muy limitados, no permitan trazar un perfil nítido de su figura. En el *Diccionario* de Juan Delgado Casado se ofrecen noticias escasas y no siempre exactas sobre su actividad:

Probablemente familiar de Bartolomé de Nájera, imprime en los mismos años que éste, instalado en la calle Barrionuevo. Su actividad se desarrolla en Zaragoza entre los años 1550 y 1555, y su final coincide con el de Bartolomé [...] No conocemos las causas por las que dejó de imprimir ni la fecha de su muerte, aunque hasta 1559 no aparece citada su viuda¹.

Conviene precisar, sin embargo, que su producción editorial se puede documentar hasta 1558. Se van a considerar aquí solamente sus iniciativas de carácter antológico (*cancioneros* y *romanceros*), pero merecerían un estudio también otras obras de gran interés que se publicaron con su marca editorial,

¹ Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco Libros, 1996, t. II, n. 616, p. 483.

como el “libellus” *De vini commoditatibus* de Alfonso López de Corella (1550), el *Libro de Apothegmas* de Erasmo de Rotterdam (1552), el breve tratado *Arte subtilissima, por la qual se enseña a escreuir perfectamente* de Juan de Iciar (1553), *La Vida del Gran Capitán* de Paolo Giovio (1553), el *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555), el *Enchiridion Passionis Christi* de Juan de Torralba (1556) y la *Cuarta parte de la Contemplación* de Fray Luis de Granada (1558).

Ésta debió de representar la última expresión de su labor editorial, porque la segunda edición ampliada del pequeño manual de Juan de Iciar, aparecida en 1559, ya figura impresa por su viuda.

La primera antología poética de Esteban Godines de Nájera resulta ser la *Primera parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, 1550), que logró un éxito muy halagüeño, induciéndole a lanzarse en seguida en otras empresas del mismo tipo, todas realizadas en un margen de tiempo muy breve, como ha subrayado Juan Montero². Se trata de florilegios solo en parte reconducibles a la imponente mole del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, en sus distintas ediciones o en las derivaciones y recopilaciones sucesivas, con frecuencia reducidas al tamaño del *pliego suelto*.

El *Cancionero General* incluía también, entre varias otras, una sección dedicada a los *romances*; a mediados del siglo el término *antología* todavía no comparece; y *romancero* empieza a yuxtaponerse a *cancionero* para designar una colección de textos más específica, que solía indicarse también mediante expresiones metafóricas similares, como *flor* (más raro *floresta*), *silva*, *ramillete*, etc. La perspectiva esencial trazada por Antonio Rodríguez-Moñino en su insustituible *Manual bibliográfico*³ ya ofrece datos importantes para el análisis de cada impreso, por ejemplo no pocos testimonios de concretas relaciones intertextuales; por otra parte, otros datos se anticipaban en su ensayo pionero, *Poesía y cancioneros (Siglo XVI)*⁴; y desde muchos puntos de vista los resultados de sus investigaciones magistrales siguen representando una sólida referencia.

Sería oportuno llegar a conocer las menudas vicisitudes redaccionales de cada producto antológico, sin embargo no abundan las noticias disponibles.

En el caso de Esteban Godines de Nájera la exigüidad de los datos recuperados no parece ser de gran aliento, y sería conveniente, en primer lugar, una revisión de cada etapa de su aventura de antólogo y editor, con el fin primario

² Juan Montero, «La poesía del Siglo de Oro en sus antologías impresas: *El Cancionero General de Obras Nuevas* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1554)», en *En torno al canon. Aproximaciones y estrategias*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo Paso – Universidad de Sevilla, 2005, pp. 413-438, esp. p. 414.

³ Antonio Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, Madrid, Castalia, 1973-78.

⁴ Antonio Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, RAE, 1968.

de establecer, a lo menos en sus líneas programáticas esenciales, sus criterios operativos, a partir de su exordio, en 1550, con la ya mencionada *Primera parte de la Silva de varios romances*.

Esta edición no es aislada, porque justamente a mediados del siglo se produce un florecimiento extraordinario de antologías poéticas, caracterizadas además por sus estrechas relaciones intertextuales, como ha sido demostrado puntualmente por Antonio Rodríguez-Moñino⁵.

Eslabón inicial de una larga cadena editorial debe considerarse la edición sin fecha del *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se han compuesto*, Amberes, Martín Nucio (alrededor de 1548).

Un poco más tarde, en 1550, Martín Nucio publica en Amberes la segunda edición ampliada del mismo *Cancionero (nuevamente corregido, emendado y añadido en muchas partes)*.

Aparece además en Sevilla, en el mismo año, la primera edición de un florilegio romanceril destinado a un gran éxito, los *Quarenta cantos de diversas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnífico cavallero Alonso de Fuentes*, Sevilla, Domenico de Robertis, 1550.

En aquel mismo año también se publica en Medina del Campo otra antología parecida, *Romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se han compuesto. / Impreso a costa de Guillermo de Miles, mercader de libros. / 1550*.

En su edición de la *Silva*, Rodríguez-Moñino indica que el *Cancionero* de Martín Nucio fue sencillamente «reimpreso por Juan Godínez de Millis»⁶. La confusión entre el abuelo y el nieto, debida a un descuido muy pronto enmendado, induce en todo caso a suponer una posible relación de parentesco entre dos importantes familias de editores del Norte de la Península. Guillermo de Millis había sido el representante en España de una ilustre dinastía de editores de origen piamontés, procedentes de Tridino o Trino (Vercelli). Su hijo y heredero, Vicente de Millis, editor en Medina del Campo entre 1570 y 1572, se había casado muy joven con Ana Godínez, de quien tuvo a Juan Godínez de Millis, activo desde los años Ochenta, y último representante en España de esa célebre casa⁷. Sin embargo, hasta ahora no he logrado encontrar una documentación concreta sobre la existencia de vínculos familiares entre Ana Godínez y Esteban Godines de Nájera.

⁵ Ver *Silva de Romances (Zaragoza 1550-1551)*, ed. de A. Rodríguez-Moñino, Zaragoza, Publicaciones de la Cátedra Zaragoza, 1970.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷ Ver Delgado Casado, *Diccionario*, ob. cit., t. I, pp. 459-462 y pp. 279-280.

Lo cierto es que la iniciativa de Guillermo de Millis, que volvía a ofrecer con pocas variantes la primera edición, sin fecha, del *Cancionero de romances* de Martín Nucio, curiosamente resulta ser paralela a la iniciativa de Esteban de Nájera, que por su cuenta, en la *Primera parte de la Silva de varios romances*, volvía a presentar, con cambios más consistentes, debidamente registrados por Antonio Rodríguez-Moñino⁸, la misma antología aparecida sin fecha en Amberes. A pesar de sus muchas innovaciones, también Esteban Godines actuaba sin demasiados escrúpulos, pues aquella *Primera Parte*, como ha subrayado Giuseppe Di Stefano, «se abre con un plagio: el saqueo y la adaptación de la Advertencia de Martín Nucio»⁹.

Durante aquel mismo año, verdaderamente «mirabilis», se realiza, esta vez en la capital catalana, una operación editorial muy parecida con la *Silva de varios romances, en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos...*

En la *portada* aparece la marca tipográfica de Jaume Cortey, mientras que en el *colofón* se notifica: *Fue impressa la presente obra en la muy leal ciudad de Barcelona por Pedro Botín (1550)*.

Por un descuido que se ha transmitido muchas veces, en el *Manual* de Rodríguez-Moñino (I, 333) este *impresor* figura como Pedro Borín, personaje inexistente. En realidad se trata de Pierre Botin o Pere Botin, impresor de origen francés, que en Barcelona obraba en estrecha colaboración con Jaume Cortey (más bien en calidad de asociado); de hecho, una segunda edición de dicha *Silva*, con escasas variantes, fue publicada dos años más tarde en Barcelona, llevando en el *colofón* una advertencia aclarativa: *Fue impresa la presente obra en la muy leal ciudad de Barcelona por Jaume Cortey librater (1552)*.

Sobre esta cuestión parece fundada la conjetura de Mercè Dexeus, que a propósito de la *Silva* barcelonesa de 1550 observaba¹⁰:

En la portada de la *Silva* figura el escudo del librero Jaume Cortey (Vindel, 224), único pero suficiente dato que atestigua la intervención de Cortey en la impresión realizada por Botín. Cortey actuaría como editor y, tal vez, como copropietario del taller tipográfico. Éste es el primer testimonio que conozco de la relación entre los dos tipógrafos.

⁸ Ver *Silva de Romances*, ed. cit., pp. 12-20.

⁹ Véase Giuseppe Di Stefano, «El impresor-editor y los romances», en *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial*, ed. Pedro Cátedra García, Salamanca, SEMYR, 2006, p. 418.

¹⁰ Mercè Dexeus, «Pere Botín y el inicio de la imprenta de Jaume Cortey», en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, ed. María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1988, pp. 147-154, esp. p. 150.

La estrecha dependencia de la *Silva* de Barcelona respecto a la *Primera parte de la Silva* de Esteban de Nájera ha sido rigurosamente documentada¹¹; proceden en efecto de aquella 145 textos de los 164 de que ésta se compone, manteniendo en concreto su misma disposición, con limitadas alteraciones de la secuencia.

Sin duda Esteban Godines de Nájera estaba encontrando un éxito considerable, que por otra parte parecía haber previsto aun antes de publicar su colección romanceril, puesto que en su nota final *Al Lector* (f. ccxxj v.) anunciaba la edición de una segunda parte:

Algunos amigos míos, como supieron que yo imprimía este cancionero, me traxeron muchos romances que tenían, para que los pusiese en él; y como ya íbamos al fin de la impresión, acordé de no ponerlos, porque fuera interrumpir [sic] el orden comenzado, sino hacer otro volumen, que será *Segunda parte* desta *Silva de varios romances*; la qual se queda imprimiendo.

En efecto, también en 1550 vio la luz la *Segunda parte de la Silva de varios romances*. *Lleva la misma orden que la Primera. Impresa en Çaragoça por Steuan G. de Nájera*; antología no menos afortunada, que conocería dos años más tarde una nueva edición ampliada: *Segunda parte de la Silva de varios romances. Agora nuevamente añadidos al cabo ciertos chistes nuevos* (Zaragoza, 1552).

Mientras tanto, confirmando un éxito editorial rapidísimo, Esteban de Nájera había dado a la imprenta su *Tercera parte de la Silva de varios romances*. *Lleva la misma orden que las otras* (Zaragoza 1551).

Obviamente, para extender de tal manera su proyecto inicial, el antólogo debió recurrir a otras fuentes; y sin disminuir la colaboración de aquellos “amigos” suyos que menciona en la nota *Al lector*, hubiera podido sacar provecho de algún pliego suelto en circulación (no siempre sobrevivido), como Antonio Rodríguez-Moñino argumentó con pruebas convincentes.

Con la intención de seguir explotando aquel rentable tipo de producto editorial, Esteban de Nájera se lanzó en seguida en una empresa no muy diferente, orientándose a la vez hacia una selección de testimonios autorizados de la poesía cancioneril del siglo xv. Sin embargo, parece que procedió con cierta prudencia en la nueva dirección, al publicar, en 1551, una antología bastante reducida, el *Cancionero llamado Vergel de Amores*, que comprende 37 textos pertenecientes a poetas de distintas generaciones, entre la época de Juan II de Castilla y la de los Reyes Católicos, como Juan de Mena, Diego

¹¹ Ver *Silva de Romances*, ed. cit., pp. 20-23.

López de Haro, Luis de Vivero, el Comendador Escrivá, Quirós, Soria y algunos otros más.

Dichos textos se encuentran todos en el *Cancionero General*, a partir de la segunda edición (Valencia 1514), puesto que los números 10, 11 e 12 no aparecían aún en la primera (Valencia 1511). Sin embargo, también en esta ocasión el antólogo-editor debió haber utilizado algún pliego suelto procedente del *Cancionero General* y actualmente no identificado.

La conjetura, que tengo la intención de ilustrar más concretamente en otra ocasión, estriba en la confrontación sistemática entre la secuencia de los textos en el *Vergel* y en el *Cancionero General*. Sea suficiente subrayar de momento que los 37 textos del *Vergel* se suceden por agregación de grupos bastante homogéneos y coherentes, que se corresponden a grupos del *Cancionero General* no menos homogéneos y coherentes, pero muy distanciados entre sí; por ejemplo, los n.º 5-18 del *Vergel* se encuentran entre los n.º 89-125 del *Cancionero General*¹²; los n.º 19-29 entre los n.º 383-394, los n.º 30-37 entre los n.º 638-648.

Si se consideran la posición, la extensión y la coherencia de estos bloques, parece poco probable que el antólogo los haya seleccionado directamente de una de las ediciones del *Cancionero General* sucesivas a la primera; parece al contrario más probable que haya logrado explotar algunos pliegos sueltos originados por la colección monumental de Hernando del Castillo. Dicha hipótesis se sustenta también sobre lo que se puede comprobar en las otras antologías de Esteban de Nájera.

El año siguiente nuestro antólogo publica la *Segunda Parte del Cancionero General* (Zaragoza 1552), fundándose sustancialmente, como creo haber demostrado mediante una comparación sistemática¹³, no sobre uno de los ejemplares del *Cancionero General* (procedencia que sigue sosteniéndose¹⁴), sino sobre un *cancionerillo* actualmente rarísimo, el *Dechado de Galanes* (quizás podía tener a su disposición un ejemplar de la impresión sevillana de 1540).

Por fin, en 1554 Esteban de Nájera produce el *Cancionero general de obras nuevas*, más consistente, pero siempre en el predilecto formato en doceavo; se trata de una antología de valor considerable, en particular por la

¹² Ver Hernando del Castillo, *Cancionero General*, ed. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, 5 vols.

¹³ Giovanni Caravaggi, «Un eslabón cancioneril recuperado: el *Dechado de Galanes*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, ed. Jesús Luis Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento, 2003, I, pp. 63-85.

¹⁴ Ver por ejemplo el mismo Montero, «La poesía del Siglo de Oro», art. cit., p. 423.

abundante presencia de textos hasta entonces inéditos, como debidamente se ha evidenciado en el aparato crítico de la edición de Carlos Clavería¹⁵.

Juan Montero, en un denso análisis¹⁶, subraya la tipología de los dos componentes fundamentales de este *Cancionero* (anunciados desde luego por el mismo antólogo en la portada), es decir las coplas de tipo tradicional, con base octosilábica, y los versos “toscanos”, con base endecasilábica; exhibe además un cuadro sistemático de las correspondencias textuales entre el *Cancionero* en cuestión y algunos florilegios poéticos manuscritos que procederían de él, en particular MN1132, cuya filiación directa, apoyada entre otros por Carlos Clavería¹⁷, había sido puesta en discusión por Beatriz Enteza de Solare, cuando, fundándose sobre el testimonio de las variantes textuales, suponía que «la parte común de ambas colecciones debe derivar de fuentes comunes»¹⁸.

Parece bastante sorprendente el papel que Esteban de Nájera reserva al joven poeta Juan Coloma. En efecto, a pesar de la escasa elaboración formal de una gran parte de sus composiciones, este poeta inaugura ambas secciones del *Cancionero*, donde figura con unos treinta textos (sin contar los de atribución dudosa), precediendo a autores mucho más maduros y afirmados, como por ejemplo Juan Boscán y Diego Hurtado de Mendoza. Pero las motivaciones de la preeminencia que se le atribuye quizás no debían ser de carácter estilístico.

Según la rigurosa reconstrucción biográfica de Miguel Ángel Guill Ortega¹⁹, Juan Coloma Pérez Calvillo y Cardona, conde de Elda, podía tener entonces unos treinta años, habiendo nacido entre 1521 y 1525; sin embargo, desempeñaba un papel prestigioso en la corte de la infanta María, hija del Emperador y futura esposa de Maximiliano II de Habsburgo; a su consideración social debieron contribuir también sus felices bodas con una damisela de honor de la futura Emperatriz de Austria, la portuguesa Isabel de Saa; el favor de la Emperatriz no le faltaría tampoco en los años sucesivos, como él mismo reconocía, cuando ya había sido nombrado Virrey de Cerdeña, al dedicarle su obra más madura, la *Década de la Pasión de Nuestro Redemptor Jesús Cristo* (Cáller 1576)²⁰.

¹⁵ Esteban de Nájera, *Cancionero General de Obras Nuevas (Zaragoza 1554)*, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Delstre's, 1993.

¹⁶ Ver Rodríguez-Moñino, «La poesía del Siglo de Oro», art. cit., pp. 424-428.

¹⁷ Ver *Cancionero General de Obras Nuevas*, ed. cit., p. XIV.

¹⁸ Véase *Poesías varias. Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. de Beatriz Elena Entenza de Solare, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, 1978, p. 23.

¹⁹ Miguel Ángel Guill Ortega, «Nobleza y literatura en el siglo de oro: Juan Coloma, poeta y I conde de Elda», *Revista del Vinalopó*, 8 (2005), pp. 97-117.

²⁰ Véanse los ensayos sugestivos de Pedro M. Cátedra, «Juan Coloma y su *Década de la Pasión* (Cagliari, 1576)», en *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, ed. Antonina Paba, Roma, Aracne, 2007, pp. 457-488 e id., «Poesia spagnola nella Sardegna del Cinquecento. Juan Coloma, vicerè

La posición privilegiada que le garantiza Esteban de Nájera podría depender además de otras motivaciones extra-literarias, como el hecho de que su padre, Juan Francisco Pérez Calvillo Coloma (1500-1539), natural de Zaragoza, había sido un personaje influyente.

Los textos juveniles de Juan Coloma, transmitidos por Esteban de Nájera, pero considerados con despego, algo más tarde, por el autor mismo, no revelan una experiencia compositiva muy madura, y sin embargo logran suscitar cierto interés sobre todo por las relaciones intertextuales que dejan aflorar.

No me refiero específicamente a su primer texto, con el que, por otra parte, se abre el *Cancionero* mismo, como ya se anunciaba en la portada (*Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impressas. Assi por ell arte Española como por la Toscana. Y esta primera es el Triumpho de la muerte traduzido por Juan Coloma*). Realizada en esquemas métricos tradicionales, esta versión del *Triumphus Mortis* petrarquesco se desarrolla en 63 *coplas reales*, compuestas por dos *quintillas* octosilábicas de tipo asimétrico (*abaab / ccddc*), según el modelo, por ejemplo, de la *Coronación del Marqués de Santillana* de Juan de Mena; precede de muy poco la traducción de Hernando de Hoces, en elegantes tercetos endecasilábicos, *Los Triumphos de Francisco Petrarcha ahora nuevamente traducidos en lengua castellana, en la medida y número de versos que tiene en el Toscano y con nueva glosa* (Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1554), y sin duda no destaca comparativamente por la calidad formal de su realización.

En espera de la anunciada investigación de Francisco Javier Burguillos (Universidad de Salamanca), me limitaré a citar un caso, entre muchos, de simplificación mecánica de las imágenes elegíacas del poema petrarquesco; éste, por ejemplo, en los siete versos conclusivos de su primera parte, ofrecía una visión lírica de la muerte de Laura (*Triumphus Mortis*, I, vv. 166-172):

Pallida no, ma più che neve bianca
che senza ventí in un bel colle fiocchi,
parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quel che morir chiaman gli sciocchi:
Morte bella pareo nel suo bel viso.

Aquella representación delicada se traduce en la opaca secuencia descriptiva de la copla 30 (*Triumpho de la Muerte*, vv. 291-300):

e poeta», en *Portales*, 13 (noviembre 2012), pp. 67-80.

El cuerpo muerto yacía
 y el gesto no lo mostraba,
 que cual la nieve se vía
 y mucho más parecía
 que dormía y descansaba.
 En sus lindos ojos era
 un dormir la muerte fiera
 (de muchos así llamada),
 donde estaba tan mudada
 que nunca le pareciera.

Merecería algo más que una mención la cuestión todavía sin profundizar de las intermediaciones de los intentos literarios de Juan Coloma.

Ya se han subrayado sus deudas con respecto a la obra poética de Garcilaso de la Vega, por ejemplo en lo que concierne al soneto CII «En el soberbio mar se vía metido», que elabora el famoso «Pasando el mar Leandro el animoso»²¹, o a la estructura y la polimetría de la compleja Égloga de tres pastores (XCIV), reconducibles a la Égloga II garcilasiana²²; pero podrían añadirse no pocas recuperaciones de estilemas enteros, como por ejemplo en el caso de Coloma, soneto CXI «Señora mía, si en no ver un ora...», y Garcilaso, soneto IX «Señora mía, si yo de vos ausente...» o Coloma, soneto CXV «Por ásperos caminos desviando...» y Garcilaso, soneto VI «Por ásperos caminos he llegado».

Sin embargo en la formación del joven Juan Coloma resulta mucho más significativo el magisterio de Juan Boscán, que se percibe claramente ya en las composiciones de tipo tradicional. En la canción IV «Las cosas menos tratadas, / que más admiración dan...» el poeta se inspira sin duda en la canción CXXXV de Petrarca, «Qual più diversa e nova / cosa fu mai in qualche stranio clima...», pero en realidad pasando a través de una confrontación directa con la canción XIV de Boscán, «Las cosas de menos pruebas, / de más nueva estrañidad...», de la que vuelve a proponer la estructura formal, el sistema métrico y el número de las estrofas (siete coplas reales octosilábicas), y además la secuencia de los símiles²³; sin embargo, respecto al modelo de Boscán, Juan Coloma no revela una sujeción pasiva, sino al contrario una actitud crítica, que le lleva a alejarse de algunas innovaciones suyas para acercarse más directamente al original toscano, especialmente en la copla VI. Aquí, en efecto,

²¹ Ver Antonio Alatorre, «Sobre la “gran fortuna” de un soneto de Garcilaso», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), pp. 142-177, esp. pp. 152-154.

²² Ver Juan Montero, «La égloga en la poesía española del siglo XVI. Panorama de un género (desde 1543)», en *La Égloga*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla (Grupo PASO), 2002, pp. 189-190.

²³ Ver Antonio Armisén, «Alegoría e imitación en las coplas de Boscán “Las cosas de menos pruebas”», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 59 (1983), pp. 79-140, esp. pp. 132 y ss.

vuelve a instaurar el símil del imán, anticipado por Petrarca en la estrofa II, rechazando así el símil sustitutivo del águila, que Boscán había introducido inspirándose en dos cuartetos de Serafino Aquilano²⁴.

Dejando aparte, de momento, las supuestas motivaciones filosóficas de estas restauraciones, que Antonio Armisen aduce con erudito soporte doctrinal, sería oportuno extender las investigaciones de tipo intertextual también a las composiciones de Juan Coloma «por el arte toscana», y especialmente a los sonetos y canciones de marca petrarquesca, porque también en ese ámbito la intermediación de Juan Boscán resulta determinante.

Además, como bien se sabe, en la evolución del petrarquismo hispánico Juan Boscán había desarrollado un papel importante, proponiendo como modelo alternativo al *Canzoniere* de Petrarca la obra poética de Ausias March, de gran atractivo por su austera investigación racionalista de los tormentos amorosos y su repertorio sugestivo de símiles realistas. Y en aquella misma dirección se orienta una serie de sonetos de Juan Coloma (por ejemplo CIV «Todos los que de amores han hablado...», CVI «No deseó jamás la clara fuente...», CXII «Como el que está a muerte condenado»), que reelaboran las estrofas del *Cant de Amor* catalán en la estela de Boscán, como ya se ha subrayado parcialmente²⁵.

No faltan en fin testimonios de intersecciones más complejas. Por ejemplo en la Égloga de tres pastores, mencionada arriba, a la intermediación garcilasiana se sobrepone la de Juan Boscán, específicamente en la canción inicial de Eranio, «Clara y fresca ribera / que con manso ruido / vas haciendo el camino acostumbrado...», reelaboración de la famosa canción CXXVI de Petrarca, «Chiare, fresche e dolci acque...», con injertos de estilemas de la *Canción III* de Garcilaso (a partir del «manso ruido»), pero con la interposición frecuente de la canción XLVIII del poeta barcelonés, «Claros y frescos ríos / que mansamente vais / siguiendo vuestro natural camino...».

La antología poética de Juan Coloma, conservada en el *Cancionero General de obras nuevas* revela pues, en muchas ocasiones, el trazado de un recorrido formativo articulado; y se debe justamente a las iniciativas dinámicas de Esteban de Nájera la supervivencia de aquella producción de juventud caracterizada por relaciones intertextuales tan marcadas.

Recibido: 10/06/2014
Aceptado: 06/10/2014

²⁴ Lo evidenciaba ya Joseph Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960, p. 18.

²⁵ Ver James P. W. Crawford, «Notes on the sonnets in the Spanish *Cancionero General de 1554*», en *Romanic Review*, 7 (1916), pp. 328-337; y las notas de Carlos Clavería en *Cancionero General de Obras Nuevas*, ed. cit.



ESTEBAN GODINES DE NÁJERA Y JUAN COLOMA

RESUMEN: Se examinan algunos aspectos de la producción de Esteban G. de Nájera, antólogo y editor muy activo a mediados del siglo XVI en Zaragoza, donde publica en rápida sucesión una serie afortunada de colecciones cancioneriles; se considera además el papel sorprendente que reserva al joven poeta Juan Coloma.

PALABRAS CLAVE: Esteban Godines de Nájera. Juan Coloma. Poesía cancioneril. Romancero. Petrarquismo. Ediciones zaragozanas s. XVI.

ESTEBAN G. DE NÁJERA AND JUAN COLOMA

ABSTRACT: The paper examines some aspects of the production of G. Esteban Najera, anthologist and publisher active in the mid-sixteenth century in Zaragoza, where he published in rapid succession a fortunate series of cancioneril collections; these collections are very interesting for the surprising role that the editor reserves to the young poet Juan Coloma.

KEYWORDS: Esteban Godines de Nájera. Juan Coloma. *Cancionero* poetry. *Romancero*. Petrarchism. Zaragoza editions of the 16th century.