

IMITACIÓN, ADAPTACIÓN Y ASIMILACIÓN: LA TRANSMISIÓN DE LA POÉTICA PETRARQUISTA DE I TRIONFI

Roxana Recio
Creighton University

A Franco Meregalli

Aunque los estudios hispanistas sobre Petrarca se centran principalmente –y casi exclusivamente– en el Cancionero, debe señalarse que, por su parte, los *Triunfos* merecen una atención especial. Esta obra inacabada del autor italiano fue objeto de admiración y llamó la atención de muchos escritores, poetas e intelectuales en general. Lo que pasa es que la crítica la ha arrinconado sin el menor titubeo. Este trabajo se centra en las razones por las que se puede llevar a cabo ese “arrinconamiento”, en lo que son los *Triunfos*, en cómo fue su recepción en la Península y en qué contribuyeron al panorama literario.

De sobra está decir que Petrarca admiraba a los clásicos. Los autores latinos eran su modelo y su escape para sobrevivir en el “anoioso seculo” que le había tocado en suerte. Una de las manifestaciones literarias típicas de los latinos era la descripción de la entrada triunfal de los jefes militares victoriosos en las ciudades después de haber derrotado a sus enemigos y, como consecuencia, de haberse hecho dueños de sus propiedades. Generalmente era una gran comitiva en donde al triunfador le precedía a la entrada de la ciudad un gran desfile en donde aparecían, por supuesto, los vencidos, es decir, los nuevos

esclavos. Era todo un espectáculo estructuralmente centrado en la figura de ese héroe que ahora volvía victorioso. Petrarca utilizará la idea para desarrollar su alegoría, haciendo algunos cambios. El jefe triunfador será Cupido y el desfile no termina en ninguna ciudad, sino ante la presencia de Dios. Introduce con esto una nueva faceta de los triunfos que, desde luego, sirve para volverlos a poner de moda y para que se juegue literariamente con ellos. Supera así Petrarca el cambio dado por Ovidio en su *Triunfo de Amor*, en donde la finalidad es la relación sexual con la mujer deseada. Además, en Ovidio no hay desfile como en Petrarca. El desfile triunfal es donde reposa toda la estructura narrativa y toda la ideología poética petrarquista.

Los *Triunfos* son una alegoría de la vida y del hombre. Son seis: amor, muerte, castidad, fama, tiempo y eternidad. Se recorre en ellos el largo camino que va desde las vanidades de la juventud hasta el encuentro del alma con Dios, que es la única verdad con la que cuenta el ser humano¹. Es una literatura de innegable connotación cristiana. Al sorprender la muerte al poeta, los *Triunfos* quedaron sin un orden establecido por él y, sin embargo, enseguida se distribuirían por Europa tanto por separado como juntos, según criterio de los distintos editores. No obstante, como ha estudiado Wilkins, no se tardó en darle una estructura fija a la obra, quedando así el orden de los *Triunfos* establecido². Todos ellos están escritos en tercinas, siguiendo a Dante. Tanto la connotación religiosa como la forma estrófica elegida por Petrarca (que se consideraba medieval) dieron como resultado una extraña mezcla que para nuestros días resultó ser poco interesante. De modo que lo que para nuestros contemporáneos ha sido poco interesante y anacrónico, es verdaderamente todo un proceso de imitación, adaptación y recreación que da como resultado la plasmación más hermosa y sencilla de una poética. Los *Triunfos* eran considerados un tra-

¹ *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli Abbozzi*, dir. Marco Santagata, eds. Vinicio Pacca y Laura Paolino, Milán, Mondadori, 1996, pp. 1-626. Todas las citas serán de esta edición. Para una ampliación de la alegoría petrarquesca, véase Roxana Recio, *Petrarca y Álvaro Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*, Nueva York, Peter Lang, 1996, pp. 16-17.

² Ernest H. Wilkins, "The Separate Fifteenth-Century Editions of the *Triumphs* of Petrarch," *The Library Quarterly*, 12 (1942), pp. 748-51.

bajo menor en el que Petrarca imitaba el estilo de la *Commedia*. Sin embargo, si se echa una ojeada a los siglos XV y XVI (incluso XVII), enseguida nos percatamos que la recepción de la obra fue muy diferente en aquellas épocas. Petrarca pone de moda con sus *Triunfos* a los clásicos y a los desfiles triunfales. También pone de moda —o quizá, cabría decir, intensifica— toda una concepción de la poesía amorosa.

Tomando como punto de partida uno solo de los triunfos, el de amor, nos damos cuenta que la poética de Petrarca está ahí ya claramente desarrollada. Lo interesante aparece cuando vemos que dentro de la estructura narrativa aparece un “yo”, la figura del poeta expresando nada más y menos que sus sentimientos, sus dolencias amorosas con implicaciones psicológicas. Hay también reflexiones interpoladas por parte del “yo” de carácter histórico, teológico y filosófico. Dichas materias están presentes en las figuras de los distintos personajes de la antigüedad, incluso en los mitológicos, sin ninguna otra intención que servir de ejemplo a la problemática amorosa y alcanzar el mayor grado de belleza a través de la emoción. Esos personajes no son lo verdaderamente relevante. La aportación más grande de Petrarca es ese “yo” que introduce en la estructura narrativa, una introspección amorosa personal muy diferente a la de sus antecesores, como, sin ir más lejos, la segunda parte de *Le roman de la rose*³.

La poesía amorosa de cancionero tiene normalmente carácter ambiguo y una fuerte carga conceptual. Siempre o casi siempre existe un obstáculo entre la amada y el enamorado. Alonso ya ha indicado que se pueden reducir a tres los obstáculos más recurrentes en este tipo de poesía. El primero es una negativa por parte de la amada, el segundo una separación o ausencia, y el tercero que el amante por sí mismo no quiera llegar a conseguir su deseo. El énfasis se coloca en uno de estos obstáculos, y es así como se desarrolla el poema. La relación con el amor cortés no es lejana. El poeta de cancionero, como el amante cortés, aunque no en todos los casos, aparenta ser un vasallo incondicional de la mujer. Por su parte, la poesía de Petrarca presenta claramente dos de los obstáculos mencionados en sus dos variantes, tanto la de los *Trionfi* como la

³ Roxana Recio, *Petrarca en la Península Ibérica*, Poetria Nova 4, Alcalá de Henares, Universidad, 1996, p. 13.

de los sonetos y canciones. Esos obstáculos son la negativa de la dama y la ausencia. No es de extrañar que esta poesía sea utilizada y mezclada con la poética cancioneril, especialmente si pensamos en la importancia que le da Petrarca a la introspección amorosa.

Es precisamente la introspección amorosa a través de la figura del poeta enamorado la que convierte a la estructura narrativa de los *Triunfos* en algo muy especial, pues se presta a la penetración de códigos poéticos distintos permitiendo recreaciones, imitaciones y adaptaciones. Desde este punto de vista es como se debe enfocar el asunto que estamos tratando. A fin de cuentas la poesía de cancionero es sólo un ejemplo; a través de esta obra de Petrarca se va a poner de moda todo un corpus muy particular. Se trata de obras literarias que, sin ser triunfos, se relacionan estrechamente con el modelo petrarquista, debido a la flexibilidad estructural que éste ofrece. Se produce así un proceso de transmisión poética que es necesario delimitar y estudiar, y que, a diferencia de lo que nosotros pensamos, fue muy relevante y tuvo una gran transcendencia.

Surgen grandes grupos de obras relacionadas entre sí: 1) imitaciones, es decir, obras en las que se sigue el modelo del triunfo y se crea una obra nueva, si no idéntica, sí muy parecida; 2) adaptaciones, obras en las que se toma del triunfo algunos de sus elementos, como el desfile, la figura de Cupido, la idea del poeta enamorado que sufre, etc.; 3) asimilaciones, obras diferentes pero que toman de los triunfos específicamente el mensaje, la ideología amorosa o cualquiera de las ideologías (históricas, teológicas, filosóficas) y crean una obra distinta a veces, difícil de catalogar; 4) traducciones de distintas épocas y que a veces se limitan a un triunfo como es el caso de Álvaro Gómez de Ciudad Real.

Se trata de un corpus bastante amplio. Aquí se mencionarán solamente algunas obras, aunque serán suficientes para dejar en claro dos cuestiones muy necesarias: 1) delimitar lo que es imitación de lo que son las traducciones; 2) esclarecer un fondo lírico común proveniente de Italia en el que todo cabe y en el que las influencias siguen mezcladas y sin ponerse en orden.

Harold Bloom dice que ningún escritor puede escapar de su predecesor⁴. No olvidemos que estamos en el período de la vuelta a los clásicos.

⁴ Harold Bloom, *The Art of Reading Poetry*, Nueva York, Perennial, 2004, pp. 9-10.

sicos y en una época en la que Italia había convertido la imitación casi en un precepto literario. Desde este punto de vista se puede ahora comenzar a ver las distintas composiciones que forman los grupos arriba mencionados, comenzando por las imitaciones.

Entre las imitaciones tiene un lugar destacado el *Triumphete* de Santillana, obra a la que la crítica sí ha prestado atención⁵. En el *Triumphete* están todos los elementos de un triunfo de amor: el poeta que sufre, el desfile de personajes, el amor por la dama desdeñosa y Cupido como monarca invencible y cruel⁶. Después de hablar de Cupido el poeta describe así el carro en el que lo ve. Cito por esta edición de Pérez Priego:

Paresció luego siguiente
un carro triumphal e neto,
de oro resplandeciente
fecho por modo discreto;
por hordenança e decreto
de nobles donas galantes
quatro cavallos andantes
lo tiravan plano e recto (p. 191)⁷.

Yo diría que los tres “dezires”, el *Triumphete*, el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados* son en realidad una única imitación del *Triunfo de Amor*, en donde Santillana recrea distintas partes de la obra petrarquesca, intensificando en el *Triumphete* la dependencia con el modelo⁸.

Otra imitación, ésta en lengua catalana, es la parte del desfile dentro de la *Gloria d'Amor* de Rocabertí, en donde encontramos una estructura de arte mayor y canciones intercaladas que sirven para intensificar la introspección amorosa⁹. Las canciones están en verso de

⁵ Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, p. 108. Joaquín Gimeno Casalduero, “El *Triumphete de Amor* del Marqués de Santillana: fuentes, composición y significado”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 (1979), pp. 318-27.

⁶ Santillana, Íñigo López de Mendoza marqués de, *Poesías completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, 2 vols., Madrid, Alhambra, 1983, vol. 1, pp. 183-94.

⁷ Cito por la edición de Pérez Priego.

⁸ *Íb.*, pp. 183-258.

arte menor y varían de métrica. Se ponen en boca de amadores. Allí aparece el poeta narrador adolorido, el jardín, los amantes, Cupido con su arco y los elementos más destacables del Triunfo de Amor de Petrarca. Es curiosa la figura de Conaxença que acompaña al poeta en su visión y que le hace ver la culpa y lo que sufren como consecuencia de ella los amadores:

La guia.m dix: “Retorna ço que pensas.
Veus lo segon delit que aquells senten.
Tots han a mal fer en amor ofensas” (p. 75).

Emociona el sentimiento de piedad que el poeta siente por Sofonisba y, aunque en esa parte no hay ninguna canción, la conmoción del yo-narrador-poeta intensifica la introspección amorosa (p. 74).

Interesante resulta la presencia de Petrarca en el poema. Después de hablar de Sofonisba nos dice el poeta que ve bajar de lo alto a cuatro hombres y que el cuarto le parece que es el famoso poeta italiano:

Entrants que fom d'un alt jo viu descendre
Quatr'omens bells, los tres d'una semença;
Lo quart parech Patrarcha'n son entendre (p. 75).

Los hombres comienzan a hablar del amor y de lo que habían vivido y escrito. Lo destacable aquí es que, al igual que en Álvaro Gómez de Ciudad Real, Petrarca aparece dentro del desfile y es en realidad una referencia al modelo que se ha tomado. Ya Juan del Encina en su *Arte poética* había explicado que muchas veces los autores para dar autoridad a su texto citaban a sus modelos¹⁰.

⁹ Bernat Hug de Rocabertí, *Gloria d'Amor*, ed. H.C. Heaton, Nueva York, Columbia University Press, 1916. Para un estudio más completo del desfile, véase Roxana Recio, *Petrarca en la Península Ibérica*, pp. 20-21 y “La asimilación petrarquista: el arte poético de Bernat Hug de Rocabertí”, *Incipit*, 16 (1996), pp. 115-25.

¹⁰ *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Taurus, 1984, pp. 91-92.

También hay que tener en cuenta imitaciones de carácter religioso, como es el caso del *Triunfo de María* de finales del siglo XV y *Los doce triunfos de los doce apóstoles* de Juan de Padilla, el Cartujano, ya en el siglo XVI¹¹. Quiero decir con esto que la imitación petrarquista de los *Triunfos* presenta muchas connotaciones distintas que, aunque aquí no tengo tiempo de desarrollar, es necesario mencionar.

Entre los ejemplos de adaptaciones se pueden citar tres que enseguida llaman la atención: el “Purgatorio de Amor” del bachiller Ximenes¹², las “Fiestas de Amor” de Pedro Ximénez de Urrea¹³ y el “Paraíso de los enamorados” que aparece en la *Triste delectación*¹⁴.

El “Purgatorio de Amor” es una pieza peculiar. El poeta triste “con sus sentidos enfermos” (277) se adentra por unos collados y trata de acabar con sus males amorosos. Cansado, se sienta y tiene una visión. Imaginando a su amada se le aparece el Amor. En el diálogo con él califica y describe al Amor y sus efectos: hiera, es cruel y siempre gana. El poeta –“auctor” en la composición– es una víctima. Habla de sus dolores y, cuando pasa unos llanos, comienza a ver un desfile de personajes que también expresan sus penas amorosas. Muchos de estos personajes son poetas catalanes o valencianos: Cardona, Rodrigo de Borja, Rodrigo de Corella, Miguel de Vilanova, Francisco Fenollete, entre otros. Después de mostrarle estos amadores al poeta, el Amor mismo le dirige de nuevo al punto de partida, terminando de esta forma el poema. Aquí la adaptación consiste en la utilización de elementos como el poeta entristecido por amor, la figura de Cupido des-

¹¹ Para estas cuestiones, véase Recio, “El llamado fondo lírico común: El Cartujano y el *Cancionero del siglo XV*”, *Canzioneri Iberici II*, eds. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, La Coruña, Universidade da Coruña, 2001, pp. 231-44.

¹² *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Desbosc, 2. vols., Madrid, Bailly/Bailliere, 1915, vol 2, pp. 227-283.

¹³ *Cancionero de D. Pedro Manuel Ximénez de Urrea*, Zaragoza, Diputación, 1878, pp. 141-61.

¹⁴ Roxana Recio, “Una cuestión de título: el desfile en el paraíso de la *Triste delectación*”, *Medievalia*, 11 (agosto 1992), pp. 19-26. Para una edición completa de la obra, véase *Triste delectación: An Anonymous Fifteenth-Century Castilian Romance*, ed. Michael E. Gerli, Washington, Georgetown University Press, 1982. El desfile se encuentra en las pp. 120-22.

crita a través de una gran amplificación, el recurso del diálogo y el desfile de los personajes que sufren penas amorosas dentro de una visión.

Las “Fiestas de Amor” van acompañadas de un prólogo en el que Pedro de Urrea le dedica la composición a don Jaime de Luna. Para Urrea se trata de “una obrezilla de poco quilate, en la qual quise poner algunas ystorias y fábulas de las cuales los poetas usar suelen”. Unas líneas más abajo añade:

La primera me pareció poner aquella del famoso Petrarca, que aunque en algunas otras partes he leydo, en ninguna hallo estar tan bien puesta, por ser su lengua tan dulce y su decir tan elegante, en donde dize:

Nel tempo che rinnova in mei sospiri
Per la dolce memoria di quel giorno
Che fu principio assi longhi martiri (...)

(...) fábula por muchos tocada, que suele ser de contino en el principio de las obras, estuué pensando el nombre que pusiere y no hallé ninguno que assí me contentasse para esta obra como llamarla *Fiestas de Amor* (pp. 141-42).

La adaptación está hecha desde un principio: tomará de esa “fábula” de Petrarca que, por cierto, “suele ser de contino en el principio de las obras” y creará un poema con alguno de sus elementos, concretamente, la primavera, Cupido, ciertos personajes y el sueño. Es una obra en la que estos elementos se mezclan con un diálogo con la muerte, y se ve claramente que Urrea los utiliza para una composición nueva. Se puede ver en una de las estrofas cuando habla del Amor:

Mas aquel que todos tira
Vemos que a nadie perdona;
Y al que de buen ojo mira,
Vemos que lieva una pira
Que le quema la corona.
Pequeños, grandes, medianos,
Vasallos d’este Señor;

Señor de los que son vanos,
Pues que quedan menos sanos
Los que le sirven mejor (p. 145).

Un claro ejemplo de asimilación lo encontramos en Garcí Sánchez de Badajoz, que en su poema llamado “Claro-oscuro” utiliza a los personajes para expresar la ideología amorosa¹⁵. Por ejemplo, en la estrofa 8 habla de Medea y de Ariadna recreando la historia de la siguiente manera:

Allí pareció Medea
clamándose de Iasón,
porque le hizo tan fea
paga por su galardón;
también demanda razón
Ariadna de Teseo,
cerca junto de los quales veo
el cartaginés Siqueo
con su mujer en cuestión.

Se recoge en una estrofa la idea general y los elementos se funden: el Amor poderoso, los hombres que quedan cautivos. La única manera coherente de explicar estos procesos poéticos es a través del concepto de intertextualidad. Ver un texto como la asimilación de otro y sus elementos se produce en todas las épocas, como muy bien han estudiado Kristeva y Riffaterre, que presentan la génesis de la creación literaria en función de entender el significado verdadero de un texto en función de otro que resulta siempre su referente¹⁶.

En este caso, en el de la transmisión de la poética de los *Triunfos*, las recreaciones, asimilaciones e imitaciones tendrían un sentido muy importante dentro del ámbito cultural de la época, porque ponen de relieve la importancia de un punto de vista que hasta el momento no se ha tomado muy en serio.

¹⁵ *Cancionero castellano del siglo XV*, pp. 635-36.

¹⁶ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978. Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haya, Mouton, 1970.

Debido a la poca importancia que se le ha dado a los *Triunfos*, llegando a minimizarlos, este corpus ha quedado en el olvido. Una posible explicación sería una mala interpretación del valor cualitativo de esta obra. Para Rafael Lapesa, la elección de uno solo de los triunfos supone la pérdida del mensaje filosófico petrarquista¹⁷. Esto es curioso porque Wilkins ya ha demostrado cómo el *Triunfo de Amor* fue reimpresso por toda Europa durante muchos años¹⁸.

Además, es curioso porque en la Península Ibérica las imitaciones, asimilaciones, etc., e incluso una de las tres traducciones que nos han llegado, la de Álvaro Gómez de Ciudad Real, se basan en únicamente un triunfo: el de amor. No se puede confundir una traducción con una imitación. Aunque no tengo tiempo de hablar por extenso de las tres traducciones de los *Triunfos*, creo haber demostrado cómo la de Álvaro Gómez presenta ya una manera de traducir renacentista, nueva, que constituye una novedad dentro del ámbito de la traducción en la época. El problema básico con este texto consiste en que, al tratarse de un traductor libre, lleva a cabo muchas amplificaciones y añadidos que hacen aparecer su texto como una recreación, lo que ha llevado a muchos críticos a la confusión.

En años recientes ciertos autores han estudiado los *Triunfos* desde distintos puntos de vista¹⁹. Se trata de un libro fundamental en el que también aparecen dos artículos sobre los *Triunfos* en la Península Ibérica. Son los trabajos de Giovanni Caravaggi y Anne J. Cruz²⁰. Esta última investigadora también ha tocado el tema en *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, obra imprescindible en cualquier biblioteca. En el caso concreto de Cruz, los *Triunfos* y la poética petrarquista se han analizado a tra-

¹⁷ Lapesa, p. 114.

¹⁸ Wilkins, "The First Two Triumphs of Petrarch", en *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padua, Antenore, 1978, pp. 248.

¹⁹ Konrad Eisinbichler y Amilcare A. Iannucci, eds., *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, University of Toronto Italian Studies 4, Toronto, University of Toronto, 1990.

²⁰ Giovanni Caravaggi, "Petrarch in Castile in the Fifteenth Century: The *Triunphete de Amor* by the Marquis of Santillana", pp. 291-306. Anne J. Cruz, "The *Trionfi* in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century", pp. 307-324.

vés del concepto de imitación. La imitación, como se sabe, es el pilar fundamental de la literatura de los siglos XVI y XVII, y podría decirse de toda la literatura clásica.

En términos generales se toma como imitación una composición que sigue a un modelo. Hoy en día los teóricos Bloom y Green, como muy bien explica Cruz, han precisado el proceso de imitación a tres fases: 1) lectura e interpretación de la obra que interesa; 2) proceso de imitación; 3) un producto nuevo basado en un modelo²¹. Las tres fases, explica Cruz, son análogos al esquema retórico que aparece en la *Ad Herennium: inventio, dispositio, y elocutio*²². Para dicha autora la cuestión está muy clara:

La interpretación e imitación consiguiente de la lírica petrarquesca crean el fenómeno llamado petrarquismo: la “invención” de un movimiento literario en un concepto que aúna originalidad y dependencia. Este fenómeno se desdobra en el tiempo para llegar también a formar parte integrante de la interpretación literaria, a veces en oposición a Petrarca (formando un “antipetrarquismo”), pero siempre re-evaluando de algún modo el petrarquismo anterior. Por tanto, el petrarquismo deberá entenderse como la tensión existente entre la obra petrarquesca y la obra de los epígonos petrarquistas, en el vaivén entre acción creadora y reacción imitativa, que se vuelve a su vez en un acto de creación poética, engendrando tanto poesía como convención poética (pp. 10-11).

Posiblemente no puedan encontrarse palabras mejores para definir un proceso tan complejo como el petrarquismo, pero por eso mismo nos asombra que, cuando se pasa al análisis de algunas obras para probar lo arriba mencionado, se reduzca todo a unas pocas composiciones que no han sido puestas en su contexto. Aquí se incurre en el error típico de la crítica: el único modelo petrarquista es el *Cancionero*. Tal parece que no hay otro Petrarca, o lo que es peor, que toda la literatura

²¹ Anne J. Cruz, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Purdue University Monographs in Romance Languages, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1988, p. 9.

²² *Íb.*, p. 9.

que nos ha quedado de Petrarca comience con la producción de sonetos y canciones. Así, cuando Cruz habla de Santillana, se limita a los *Sonetos fechos al itálico modo* y, sorprendentemente, cuando habla de Álvaro Gómez de Ciudad Real, trayendo a colación los *Triunfos*, tacha su traducción de imitación basándose además en la existencia de un petrarquismo cancioneril, por supuesto anticuado, sobre el que se levantará el verdadero petrarquismo renacentista²³. Es hora ya de dejar a un lado interpretaciones subjetivas de algunas afirmaciones hechas por Francisco Rico²⁴, quien es consciente de la existencia de un petrarquismo anterior al llamado Siglo de Oro pero astutamente no lo rechaza ni encasilla²⁵. Concretamente, hablando de Álvaro Gómez dice lo siguiente:

Últimamente ha solido regatearse el influjo de Petrarca en el *Cancionero General* y aledaños (o, peor, se ha desatendido la cuestión por completo). Ahora bien, cuando advertimos el trato que el toscano recibe en el taller de Álvaro Gómez, debemos preguntarnos cuántas huellas petrarquescas se nos habrán escapado por no considerar con mayor sosiego (y tampoco me sobra aquí) cómo podían darse en los dominios del “dobre” y la maraña nominalista: cómo la pieza elaborada en un sistema entra en un código poético distinto, cómo se produce una confluencia y un “conflitto di lingue e di cultura” (p. 331).

El petrarquismo en la poesía de cancionero ha sido reducido a la producción del siglo XVI. Esto sucede porque durante siglos ha quedado relegado el importante papel de los *Triunfos* y su influencia en la literatura.

Se habla de Santillana y del petrarquismo cancioneril, y luego se habla de un petrarquismo del siglo XVI como si se tratara de dos

²³ Para una edición crítica de la traducción de Álvaro Gómez, véase la edición de Roxana Recio, *El Triumpho de Amor de Petrarca traduzido por Alvar Gómez*, Barcelona, PPU, 1998.

²⁴ Me refiero a las hechas por Anne J. Cruz, *Imitación...*, pp. 13-17.

²⁵ “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de Littérature Comparée*, 52 (1978), pp. 331-38.

Petrarcas diferentes. Parece que se quiere dar a entender que, como por arte de magia con la llegada del siglo XVI, no perduran las corrientes del siglo XV. La imitación del *Triumphete* de Santillana es un ejemplo del petrarquismo anticuado que pasaría a la historia al convertirse el *Cancionero* en el modelo del verdadero petrarquismo y de la adaptación definitiva de su verdadera poética. ¿Cómo puede hablarse de dos Petrarcas distintos? ¿Cómo pueden emitirse estos juicios cuando hasta bien entrado el siglo XVI hay composiciones claramente ligadas a los *Triunfos* e incluso traducciones? ¿Cómo puede afirmarse que la traducción –no imitación de Gómez de Ciudad Real–, aunque utiliza el verso octosílabo, no es la más moderna, “nueva”, de las traducciones de los *Triunfos*? ¿Cómo puede reducirse el petrarquismo en la Corona de Aragón a la figura de Ausias March? Y ¿cómo, en definitiva, se puede afirmar que el *Cancionero* es el modelo petrarquista por excelencia?

Franco Meregalli ya ha demostrado que en el contexto poético castellano Garcilaso no era más que un “snob”²⁶. Es indiscutible que las palabras del crítico italiano pueden sonar fuertes, pero no dejan de tener una razón. Hemos de analizar todas estas cuestiones teniendo en cuenta algo muy importante: aunque los modelos y los gustos literarios cambian, Petrarca sólo es uno, y decir que nuestros poetas, tanto en lengua castellana como catalana, por usar éste o el otro método de verso no lo comprendieron constituye un insulto a nuestra literatura y, algo peor, un desconocimiento de la promoción de la obra petrarquista por toda Europa.

Recio, Roxana, “Imitación, adaptación y asimilación: la transmisión de la poética petrarquista de *I Trionfi*”, en *Revista de poética medieval*, 18 (2007), pp. 197-210.

RESUMEN: Habiendo estudiado una serie de obras en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI (también algunas en el XVII) relacionadas con los *Triunfos* de Petrarca, se observa que este texto ha dejado un corpus extenso que va desde la adaptación a la imitación. Hasta ahora, muchas de estas obras habían sido ignoradas o relacionadas con otros géneros. El propósito

²⁶ “Las relaciones literarias entre Italia y España en el Renacimiento”, *Thesaurus*, 17 (1962), pp. 615-17.

de este trabajo es dar una visión resumida de la trascendencia de una obra de Petrarca que no era el *Cancionero* en la producción literaria de la época.

ABSTRACT: Studying a number of works produced in the Iberian Peninsula in the 15th and 16th centuries (including some in the 17th) that are related with Petrarca's *Triumphs*, it is clear that this text has given origin to an important amount of works ranging from adaptation to imitation. Up until now many of these works had been ignored or related to other genres. The purpose of this paper is to present a summary of how transcendent this work by Petrarca, not being the *Cancionero*, became for the literary production of that time.

PALABRAS CLAVE: Siglo XV. Siglo XVI. Petrarca. Triunfos. Imitación. Adaptación.

KEYWORDS: Fifteenth Century. Sixteenth Century. Petrarca. Triumphs. Imitation. Adaptation.