

FERNANDO DE HERRERA
CREADOR DEL PETRARCA ESPAÑOL: LAS
ANOTACIONES A LA OBRA DE GARCILASO

Inoria Pepe Sarno
Università di Roma Tre

Hace ya muchos años que Rafael Lapesa publicó por primera vez *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), obra que continúa siendo fundamental para todos los que nos interesamos por la poesía del toledano y por el petrarquismo español, máxime cuando, como en la tercera edición, *Garcilaso: Estudios completos* (1985), se agregan nuevos estudios sobre las relaciones de Garcilaso con la poesía cancioneril o se centra la atención sobre el cultismo semántico de su poesía. No me parece, pues, inoportuno, atesorando las agudas interpretaciones que Lapesa dio de la obra del toledano, dirigir la mirada a otro gran intérprete y comentarista de su poesía, Fernando de Herrera, quien, con sus *Anotaciones a la obra de Garcilaso* (Sevilla 1580), representa la primera tentativa de análisis de la producción del mayor poeta del Renacimiento español. Mi contribución, pues, se propone como lectura la obra herreriana sobre Garcilaso, muy utilizada por los críticos interesados en el Siglo de Oro pero en realidad poco conocida en su conjunto.

En estos años en que todo parece tener caracteres tan definidos que no dejan lugar a dudas, en que la ciencia elabora datos incuestionables, los hispanistas interesados en la obra del primer gran poeta de España nos encontramos con una situación de extremada labilidad al abordar las vicisitudes de la vida de Garcilaso y, en algún caso, como veremos, de su obra.

En efecto, a pesar de la fecha que se puede sacar de la primera biografía que precede las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, donde se afirma que Garcilaso murió en 1536 de edad de 34 años, y de todos los datos que H. Keniston tuvo presentes en su *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*, tenemos que preguntarnos si de veras ha sido el 2002 el centenario del nacimiento del poeta.

El motivo de esta pregunta reside en los documentos encontrados en los archivos toledanos por M. del Carmen Vaquero Serrano, quien, basándose en actas del proceso de “destierro de esta ciudad y sus

arrabales por tres meses” a cargo de Garcilaso en setiembre de 1519 (125-38), deduce que el año del nacimiento del poeta debe atrasarse a 1499. De los archivos del conde de Cedillo, y gracias también a la labor de Vaquero Serrano, llegan otras noticias inéditas acerca de una relación entre Garcilaso y Guiomar Carrillo que no llegó al matrimonio debido, tal vez, a la oposición del Emperador, quien sí favoreció las bodas con Elena de Zúñiga. De esta relación con Guiomar nació un hijo al que se puso el nombre de Lorenzo Suárez de Figueroa, como muchos personajes de la familia de Garcilaso (Vaquero Serrano 76-80). Es evidente que el hecho de fijar con toda exactitud la fecha de nacimiento del toledano tiene un interés relativo en la evaluación de su obra, sin embargo, puede servir para completar las noticias de su vida que hasta ahora teníamos y quitar así un poco de esa labilidad a la que me refería antes.

Lo que en cambio me parece que tiene grandes consecuencias es la historia externa e interna de su obra a partir de las primeras ediciones en que Garcilaso se encuentra ya *divorciado* de Boscán; historia que representa la trayectoria de la recepción de su poesía y de la divulgación de su fama, pues, dejando de lado las ediciones de Salamanca de 1563 y de Madrid de 1570 (que no presentan novedades de relieve con respecto a las en que las obras de los dos amigos aparecían unidas), creo que tiene grandísimo interés averiguar cómo la obra del toledano fue editada por los inmediatos sucesores durante el siglo XVI, esto es, por Francisco Sánchez de las Brozas y, sobre todo, por Fernando de Herrera.

Las ediciones de Francisco Sánchez de las Brozas se publicaron en Salamanca en 1574 y, con algunas modificaciones, en 1577. El Brocense sigue prácticamente la *princeps* que había sido cuidada por la viuda de Boscán, añadiendo al final el soneto que el impresor Carles Amorós había olvidado poner en su lugar y recogiendo en un apartado de “obras añadidas” *algunas obras suyas que nunca se han impreso* (como figura en el título de la obra), esto es, nueve sonetos y algunas composiciones en verso octosílabo.

Son éstas las primeras muestras del interés filológico por la obra de Garcilaso. El Brocense, en efecto, mientras por un lado toma una posición nueva al hacer una edición crítica de un contemporáneo, por otro lado se sitúa frente a su poesía como si se tratara de un clásico griego o latino. Cotejando manuscritos e impresos e interviniendo repetidamente en el texto de Garcilaso, quiere ofrecer una edición limpia de errores acompañada de unas *anotaciones* en las que pone de relieve las fuentes literarias del toledano y en las que, según él mismo nos aclara, muchos seguidores del poeta encontrarán que “más afrenta

se hace al poeta, que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos, que antes estaban encubiertos” (Gallego Morell 23).

Indudablemente esta búsqueda de las fuentes corresponde al principio que informa toda la edición y que el Brocense explicita pocas líneas después: “digo y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos” y, citando a numerosos poetas latinos que se inspiraron en otros anteriores, justifica los

hurtos, no porque merezcan este nombre, sino porque en este caso es más honra que vituperio . . . Lo mismo se puede decir de nuestro Poeta, que aplica y traslada los versos y sentencias de otros Poetas, tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman agenos sino suyos; y más gloria merece por esto, que no si de su cabeza lo compusiera . . . (Gallego Morell 23-24)

En cualquier caso, a pesar de que el Brocense afirma que muchos de los problemas textuales con los que se enfrenta lo resolvió por un libro de mano “muy antiguo,” imposible de identificar, en sus anotaciones reivindica los méritos de su edición frente a las anteriores tanto que “parece y es un fatuo profesor que piensa tan sólo en hacer alarde de su ciencia, erudición y pericia enmendadora”(Macrí 323)¹.

Es indudable que la posición del Brocense frente a la obra de Garcilaso es la misma que habían adoptado los gramáticos en sus ediciones de los clásicos, con caracteres eminentemente pedagógicos y preceptivos (Codoñer “Comentaristas” 185-200 y “Modelo filológico” 17-36). El hecho, que se conoce a través de las cartas del Brocense a Vázquez del Marmol (Gallego Morell 20), de que la edición de Garcilaso fuese dirigida a los estudiantes de la Universidad de Salamanca no modifica la praxis vigente en el período. Así, si por una parte permitía acercarse a la comprensión de la obra con la aclaración de lugares oscuros y con la referencia a las fuentes, sin duda pasaba por alto las novedades que la obra comentada suponía. En cualquier caso, las ediciones del Brocense tuvieron un gran éxito y se publicaron hasta 1765.

En 1580 aparece en Sevilla la obra de Garcilaso con las *Anotaciones* de Fernando de Herrera. Estamos en un terreno completamente distinto a partir de la cantidad y del carácter de las notas que el sevillano agrega en su imponente edición y de su declarado rechazo a adoptar en su comentario la actitud de *gramático*. Estamos frente a una obra que se propone como innovadora ya que, desde la dedicatoria a Antonio de Guzmán, Herrera reivindica la primacía tanto en abordar este tipo de comentario al conocer “la pobreza i falta que tenemos de semejantes escritos en nuestra lengua”, como el tratamiento del asunto porque había elegido “este argumento con tanta novedad i estrañeza casi

peregrina al language común, assí en tratar las cosas como en escrevir las palabras" (Herrera 175). Veremos en las páginas que siguen cómo trató las cosas, pero ahora quiero apuntar que también "en escrevir las palabras" las *Anotaciones* justifican ese carácter de novedad, pues Herrera impuso al impresor la fusión de tipos de imprenta desconocidos en la época como la *i* y la *j* sin el punto arriba, además del empleo de un punto sobre las vocales que no tienen que juntarse en sinalefa o la utilización de acentos graves, agudos y circunflejos, o de otras medidas en que algunas soluciones grafemáticas representan el resultado de una profunda reflexión sobre la lengua y su desarrollo (Herrera 112-14).

La novedad de planteamiento de las *Anotaciones* está puesta de relieve desde el prólogo *A los letores* de Francisco de Medina que, compartiendo completamente las ideas que Herrera irá puntualizando a lo largo de su comentario, presenta la síntesis de una nueva concepción de la lengua literaria y de los medios para conseguirla. Medina parte de un análisis despiadado de la situación contemporánea en que el "raro tesoro" (189) de una lengua maravillosa había sido descuidado por los poetas que no conocían "las leyes de su profesión", (193) por los sabios que pensaban que "se perdía estimación en allanarse a la inteligencia del pueblo" (195) y continuaban hablando en latín, por la falta de un mecenazgo que ayudara a los escritores para que no sucumbieran "al servicio i grangerías del vulgo" (194) y, finalmente, por la carencia de una tradición que pudiese proponer ejemplos a seguir. En la visión de Medina la situación está destinada a cambiar el rumbo con el ejemplo de la obra de Garcilaso y la de Herrera, que él pone en el mismo nivel, así que "incitaránse luego los buenos ingenios a esta competencia de gloria, i veremos estenderse la magestad del language español, adornada de nueva i admirable pompa, hasta las últimas provincias, donde vitoriosamente penetraron las vanderas de nuestros exércitos" (203). Las nuevas generaciones tendrán, pues, modelos que manifiesten que la lengua española ha llegado a niveles que nunca había logrado antes. Con estos ejemplos los escritores tienen que empeñarse para que la lengua adquiera el resplandor que todavía le falta. Esta toma de conciencia de que hay que trabajar para conferir al castellano la dignidad que merece, que Medina proclama y que Herrera pondrá de relieve en la poesía de Garcilaso, constituye la manifestación de la nueva visión del castellano como lengua de arte, que tiene leyes que hay que conocer y respetar y que son diferentes de las de la lengua de comunicación.

Con la *Vida i elogios de Garcilaso* entramos en el discurso herreriano sobre Garcilaso. Dejando a otro "ingenio más desocupado" que el "suyo i que con más felice estilo diera entera noticia de los casos que le

acontecieron” (204) liquidando en unas pocas páginas los acontecimientos de su vida, Herrera confiesa que “lo que importa más para nuestra noticia, que es en declaración i juicio de sus estudios en la poesía, querría acertar a tratallo de suerte que . . . quedasse él con la gloria que merece i le da el común consenso de los ombres”(208). También en este caso la posición que él asume es de una modernidad llamativa: recordemos que hasta hace pocos años cualquier comentario de cualquier obra tenía que empezar con la vida del autor comentado y se daba gran relieve a los elementos autobiográficos que podían rastrearse en su producción. El interés de Herrera, en cambio, se cifra en los versos de Garcilaso y solamente en aquéllos, en una nueva visión de la poesía y de los medios para llegar a las cumbres más altas.

Marcando una frontera bien clara con respecto a otros comentaristas (al trasluz se podría ver un velado ataque al Brocense), el “Divino” rechaza la tarea de *gramático*. Dando una síntesis rápida del estilo del toledano, que después ampliará en los escolios a las diversas composiciones, y apoyándose en los códigos de la retórica clásica, ante todo pone de relieve que el estilo de Garcilaso es “inafectado”, lo que le permite conseguir equilibrio y claridad en toda su poesía, que

halla con agudeza i perspicacia [*inventio*] y dispone con arte i juicio [*dispositio*], está lleno de lumbres i colores i ornato poético donde lo piden el lugar i la materia [*aptum*], tiene riquísimo aparato de palabras ilustres, sinificantes i escogidas con tanto concierto que la belleza de las palabras da luz al orden [*puritas*], está todo lleno de ornamentos i bellezas, que no se puede manchar ni afean con un lunar que se halle en él [*ornatus*]. (209)

Al *ornatus* reserva Herrera amplio espacio en todos sus comentarios pues había llegado a ser tema preeminente en toda la tratadística contemporánea, principalmente en Italia, como atestiguan los tratados de Lorenzo de Medici, Bembo, Ruscelli, Scaligero y Minturno, que tuvieron gran importancia en la obra herreriana.

Después de los *Elogios* en verso a Garcilaso, en latín, italiano y castellano, el texto de las *Anotaciones* propiamente dicho se abre con el comentario al Soneto I de Garcilaso, empezando con una clarísima toma de posición: el intento del *Divino* es procurar “que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la inorancia *a la vez que reivindica la primacía en abordar esta tarea* osando abrir el camino a los que sucedieren” (Herrera 264, énfasis mío). Con este primer soneto empieza también la labor ecdótica de Herrera sobre el texto de Garcilaso: sus intervenciones son muchísimas y no solamente para corregir errores

de los copistas o de imprenta de las ediciones precedentes, como él mismo declara:

como yo leo está mejor i más consonante al número i elegancia de Garcí Lasso, i pues no tenemos estas obras escritas de su mano i están impressas viciosamente, bien se deve permitir que, confiriendo diversas impressiones, sin torcer el sentido ni alterar algo de la suavidad i la naturaleza del verso, no dexé passar estas faltas consentidas a la inorancia de los que las publicaron. I atrévome a dezir que, sin alguna comparación, va emendado este libro con más diligencia i cuidado que todos los que an sido impressos hasta aquí. (Herrera 327)

En este trabajo Herrera utiliza un, ahora desconocido, manuscrito perteneciente a don Antonio Puertocarrero, yerno de Garcilaso, pero muy a menudo acude a su larga experiencia en materia de poesía en general y de la poesía de Garcilaso en particular, con un extremado interés por el ritmo del verso, su vocabulario, la congruencia con las otras partes de la composición. Son claras señales de su posición las notas que aparecen como comentario a las modificaciones aportadas a los versos del toledano: “Assí emendé el error del verso en la consonancia” (922), o un más genérico “Assí emendé este lugar que . . . tenía más necesidad de corrección” (861), o también “Aunque en otros códizes está de otra suerte, como yo leo está mejor i más consonante al número i elegancia de Garcilaso” (327). Aunque algunas veces las modificaciones parecen ser fruto de discusiones con unos amigos— “Assí emendó discreta i agudamente Francisco de Medina; Assí lee Francisco de Medina” (338); o también “Luis de Soto, de cuyo ingenio darán claríssimo testimonio sus obras, muda el verbo ‘puede’ en ‘quiere’” (284)— sin duda Herrera siempre se reserva la posibilidad de aceptar o no las sugerencias. Esta situación le permite eliminar de su edición cinco sonetos por las dudas que tiene sobre su paternidad garcilasiana, ayudado en esto por la dilatada relación con el texto del toledano y por el profundo conocimiento de su *modus scribendi*.

A pesar del interés que tiene el restablecimiento del texto de Garcilaso en su integridad y limpieza, creo que la parte que más puede interesar al lector moderno de las *Anotaciones* es la que Herrera dedica a los comentarios, los cuales contienen miles de observaciones, que van desde las pertenecientes a la poesía y a todos sus recursos retóricos, a las que tratan de medicina, geografía, mitos, astronomía, etc. Se trata de su actitud de crítico literario (a pesar de ser un poco anacrónica esta definición) en la que se vale de la *enciclopedia* enorme de hombre del Renacimiento, y que en algunos casos está empleada solamente para aclarar una expresión de Garcilaso: es el caso, por ejemplo, del

larguísimo discurso sobre la invención de la pólvora que le permite explicar el “aquel fiero ruido” garcilasiano, provocado por los truenos de Júpiter.

Claro que en este ámbito Herrera acudió a fuentes de vario tipo, desde la tradición clásica a la producción contemporánea, sin olvidar, acaso, esas polianteas que constituían el rincón secreto de la biblioteca de los intelectuales de la época, aunque, como hemos podido averiguar, la mayoría de las citas llegan de las obras originales. Centrando por el momento el interés tan sólo en las fuentes literarias, que son las que predominan en las *Anotaciones*, es necesario subrayar que muchos críticos se han empeñado en encontrar las fuentes de las teorías que Herrera sostiene con respecto a los varios temas que aborda, indicando puntillosamente traducciones y plagios en los que a veces se silencia al autor original, aunque a menudo esos mismos críticos se encuentran en la imposibilidad de señalar una fuente precisa. Casi todos coinciden en reconocer que se trata de una imitación ecléctica, esto es, que Herrera asume los temas derivándolos de varias fuentes, en parte conocidas y en parte por averiguar. A pesar de estas opiniones, creo que hay que subrayar que Herrera se comporta con respecto a las fuentes, confundiéndolas, mezclándolas y utilizándolas según su propio criterio, con esa misma actitud de libertad de elección que propone con vigor a propósito de la lengua poética y que se impone como su credo literario y como su ambición de crítico. Las fuentes le sirven, pues, como datos básicos de los que extraer lo que le parece más oportuno para el tema que le ocupa, superándolas en una visión libre y ajena de cualquier vinculación teórica. Es este el motivo por el que más que de eclecticismo, que ha sido sostenido por la mayoría de los críticos, habría que hablar de sincretismo.

A pesar de la gran riqueza de conocimientos sobre teorías literarias de que Herrera hace alarde, las *Anotaciones* no tienen la estructura de un arte poética pues cada comentario nace del *input* que le viene del texto de Garcilaso. Sin duda Herrera había pensado en recoger todas esas notas para constituir una teoría literaria, como apunta en las *Anotaciones* y como Francisco de Medina anuncia en su prólogo, pero no logró hacerlo o, si lo hizo, la obra se habrá perdido como muchas otras suyas en el famoso “naufragio”. En cualquier caso, con las *Anotaciones* Herrera eleva al nivel de un clásico a un contemporáneo, como ya lo había hecho el Brocense, pero a este aspecto hay que añadir que con sus comentarios quiere demostrar cómo la lengua española ha llegado con Garcilaso a la dignidad de lengua de arte. En efecto es éste el motivo más moderno que informa la obra herreriana y que la sitúa muy lejos de las ediciones del Brocense y de las teorías de sus

contemporáneos pero muy cerca de los italianos y de Bembo en particular.

El trabajo sobre la poesía de Garcilaso fue sin duda precedido de muchos años de estudio sobre la poesía de los clásicos y de los contemporáneos, de los españoles y de los italianos. Esto es lo que le permite a Herrera reivindicar la primacía en este tipo de comentario en la primera página de sus *Anotaciones*: "I aunque sé que es difícil mi intento i que está desnuda nuestra habla del conocimiento d'esta disciplina, no por esso temo romper por todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que sucedieren, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la inorancia" (264). Sin embargo, la operación que se proponía no estaba exenta de riesgos, ya que la valoración del vulgar como lengua de cultura encontraba fuertes obstáculos tanto por la pervivencia del latín, todavía utilizado por los intelectuales como único medio de expresión para la filosofía, la ciencia o el arte, como por la falta de una tradición en la poesía vulgar. El problema que Herrera se plantea es cómo garantizar el nacimiento de una lengua poética que tenga caracteres formales dignos de parangonarse con los antiguos y con los italianos, frente al confuso y desordenado aumento de obras en vulgar que no tenían ni norma ni arte y que confiaban todo al ingenio. A través de la poesía de Garcilaso él intenta demostrar que la solución puede llegar de manos del poeta que, después de largo y constante trabajo de asunción de las joyas más preciosas que la literatura clásica o italiana puedan ofrecer, podrá enriquecer su lengua y su estilo.

El proyecto herreriano podría parecer de alguna manera contradictorio porque mientras, por un lado, considera a Garcilaso el ejemplo más alto del petrarquismo español, al mismo tiempo invita perentoriamente a sus contemporáneos a no imitar sólo a Petrarca y a los clásicos sino a crear una lengua y un estilo propios, valiéndose, eso sí, de todos los logros alcanzados por ellos. Las preguntas que Herrera se hace aclaran su posición a este respecto: "¿qué puede valer al espíritu quebrantado i sin algún vigor la imitación del Ariosto? ¿qué la dulçura de Petrarca al inculto i áspero?" La contestación que él mismo se da consiste en la concepción de la imitación como una gran cosecha de los "despojos" de los antiguos y de los italianos sin limitar la mirada a un solo sujeto, como hicieron los italianos que no "includyéronse en el círculo de la imitación de Petrarca" y el mismo Petrarca, quien no se limitó a la imitación de los provenzales:

Yo, si desseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcançar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo [de Petrarca]

sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos, i osara pensar que, con diligencia i cuidado, pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo. I sé dezir que por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas. (273-74)

Herrera propugna, pues, una imitación de muchos modelos y al mismo tiempo redimida de éstos porque “los despojos” sacados de las obras de otros tiempos y otros lugares permitirán al poeta construir una poesía con caracteres propios, autónoma e independiente con respecto a los modelos, y completamente original, como es la de Garcilaso. Y, dando mayor relieve a esta libertad de imitación, continúa subrayando que

no todos los pensamientos i consideraciones de amor i de las demás cosas que toca la poesía cayeron en la mente del Petrarca i del Bembo i de los antiguos, . . . antes queda a los sucedientes ocasión para alcançar lo que parece imposible aver ellos dexado. I no supieron inventar nuestros precessores todos los modos i osservaciones de la habla. (274)

Afirmación ésta que me parece de grandísimo interés puesto que, además de plantear la posibilidad de superar los *exempla* desde el punto de vista conceptual porque en materia de amor existen zonas todavía inexploradas por los escritores anteriores, él pone el acento también sobre la lengua poética ya que los Petrarca, los Bembo y los antiguos “no supieron inventar . . . todos los modos i osservaciones de la habla”. Herrera en este paso reivindica para el poeta (para Garcilaso y también para sí mismo) la posibilidad de expresar conceptos nuevos en una lengua nueva sin estar supeditado a las *auctoritates*, buscando una perfección en la que el *cuidado*, el *arte* y los *despojos* tendrán un papel importantísimo. Se trata de una afirmación de paridad con respecto a los clásicos y a los italianos que todavía dominaban en las letras europeas. Lo que significa reconocer al vulgar español la misma dignidad del italiano, por haber logrado una madurez que se expresa en la obra de Garcilaso.

Me parece superfluo poner de relieve cómo Herrera incita al poeta a mirar a un amplio abanico de autores que imitar, porque él mismo insiste: “Y pudiendo assí aver cosas i voces ¿quién es tan descuidado i perezoso que sólo se entregue a una simple imitación?” Por otra parte, según su parecer, no siempre los modelos son tan perfectos que merezcan ser imitados. Contestando al Prete Jacopín, áspero crítico de las *Anotaciones*, que lo había acusado de haber puesto de relieve

algunas *manchas* en los versos de Garcilaso, Herrera aclara aún más su concepto de imitación en una

Respuesta [3]: no tengo por tan grande su [de Garcilaso] autoridad, ni aun pienso, que deve ser la de los antiguos (saco siempre a Virgilio deste número) que assí de tal suerte sean reverenciados . . . Ombres fueron, como nosotros, cuyos sentidos i juizios padecen engaño i flaqueza, i assi pudieron errar i erraron. (Montero 198)

En estas palabras se pone de relieve la voluntad de Herrera de rescatar la imitación de una servil subordinación que, así entendida, se le presenta como una “religión supersticiosa”. El hecho de considerar los modelos como insuperables delata una “inorancia torpíssima”, lo que plantea muchas dudas con respecto a su concepto de la autoridad de las *Auctoritates*. En realidad lo que a Herrera más importa y que declara rotundamente es “que el que imita no proponga tanto dezir lo que los otros dixeron, como lo que no dixeron, si no espera que puede alcançar i ayuntar luz, números i gracia a lo que escoge por imitación”, proponiendo en este caso un concepto que ya había sido expresado por Bembo (Herrera 820).

Naturalmente, en esta superación de los modelos el *arte* desempeña un papel primordial porque permite al poeta descubrir los secretos del modelo, que el solo *ingenio* no podría alcanzar. En la dicotomía *arte/ingenio*, de raíces erasmistas y que caracteriza muchas de las teorías poéticas del período, empezando por Bembo, Herrera concede la primacía al *arte* como fruto de una larga elaboración teórica y de un incansable trabajo de meditación y refundición imitativa por parte del poeta. Su intento es el de convencer a sus contemporáneos de que para llegar a los límites máximos de la poesía tienen que dominar el arte de *bien dezir*, esto es, todos los recursos que las poéticas y las retóricas con sus cánones indican y que, sin embargo, tienen que ser aplicados a través de un largo proceso de imitación. Todo ello puede conducir la exuberancia del *ingenio* a producir obras que puedan competir con los modelos excogidos. Herrera trata, en suma, de afirmar la primacía de la regla del *haut language* sobre el desorden de las formas populares, de la lengua poética sobre la lengua de la comunicación ordinaria y, ampliando la mirada, de la escritura sobre la lengua hablada, tal y como había sostenido Bembo. Es la afirmación de una competencia específica, que llega a ser el dominio sobre los sentimientos y pasiones; de una técnica que se superpone al instinto, aunque, por supuesto, la sola técnica no es suficiente para generar una obra de arte.

Toda la teoría herreriana, pues, tiene sus cimientos en la poesía de Garcilaso y la poesía italianizante, que adquiere con él tanto derecho de ciudadanía como la de metro tradicional, puesto que constituye para el sevillano el reconocimiento del español como lengua de arte: la manifestación de la renovación que las letras españolas estaban experimentando en su completa autonomía del latín, la madurez de un ciclo formal nuevo, la conciencia de su propia competitividad con respecto a los arquetipos, internos o externos. Con su poesía, Garcilaso había rescatado la situación de la tradición española, ruda o inexistente, de los siglos anteriores, abrevando en los clásicos y en los italianos, llegando a una perfección formal nunca experimentada y adquiriendo tal prestigio como para producir “invidia i temor” a esos mismos italianos que tenían la primacía en este campo. No cabe duda de que el inmenso trabajo que Herrera hace para ilustrar la poesía de Garcilaso, empeñándose en un examen minucioso de cualquier detalle que pudiese representar una conquista en el logro de la perfección formal que pretende se reconozca al toledano, ha sido fundamental en “abrir el camino a los que sucedieren”.

Es cosa notoria que las bases epistemológicas de las *Anotaciones* pueden reconocerse en las obras de teóricos y de poetas italianos — que a lo largo de la obra están atestiguadas por innumerables citas— y también en las polémicas que se crearon alrededor del vulgar italiano durante el Cinquecento. Esto no quiere decir que Herrera acepte completamente teorías que muchas veces reduce, rechaza o acepta en modo totalmente sincrético. Sin embargo, en su visión de Garcilaso como innovador y primer representante de una nueva concepción de la lengua de arte, completamente aislada de la lengua de comunicación, en su absoluta libertad de acudir a otras lenguas, de utilizar arcaísmos o de crear neologismos —con tal de que todo pase a través de la sensibilidad y del fino oído del poeta—, Herrera presenta sin duda una extraordinaria sintonía con el italiano Pietro Bembo, que había adoptado la misma estrategia al interesarse por la obra de Petrarca. La crítica, particularmente la española, que ha dedicado tanto interés a las fuentes de las *Anotaciones* (Morros “Las Fuentes” y *Las polémicas literarias*), se desinteresó de las relaciones que median entre Bembo y Herrera y que, en cambio, pueden alumbrar algunos aspectos de la obra del sevillano.

En 1501 Bembo había publicado *Le cose volgari di M. Francesco Petrarca*², utilizando, como afirma el editor, un manuscrito autógrafo que presentaba muchas variantes. Dejando de un lado el primor de la edición aldina, la publicación de esta obra debió de ser un acontecimiento de notable relieve porque por primera vez la obra en vulgar de un autor moderno se presentaba con el mismo cuidado

filológico que se había dedicado hasta aquel entonces a un clásico. Además, después de las consideraciones sobre la lengua y la literatura expresadas en los *Asolani* y en el *De imitatione*, con las *Prose della volgare lingua*, Bembo completa el discurso sobre la poesía de Petrarca ya que en las *Prose* los versos del aretino están asumidos como ejemplo del más alto nivel al que la lengua italiana había llegado. Con las *Prose*, Bembo quería afirmar la autonomía del vulgar italiano con respecto al latín por la dignidad adquirida a través de las obras de Dante y Boccaccio, y ponía a Petrarca en el ápice del desarrollo del italiano en su expresión más elevada, esto es la poesía lírica, y como modelo para la poesía de los siglos venideros. Sería, sin embargo, traicionar la lección de Bembo el considerar las *Prose* como obra ocupada únicamente en los aspectos lingüísticos; en realidad, su interés se centra en la poesía, y solamente en la poesía lírica, aunque en la segunda mitad del siglo XVI algunos críticos entendieron mal sus intentos. En las *Prose*, Petrarca llega a ser el símbolo de un recorrido de refinamiento lingüístico en su expresión más alta, así que Bembo “poteva indicare un grande poeta che, movendo, da ideali di armonia e decoro, aveva estratto dalla nostra tradizione poetica una lingua veramente illustre, depurata non solo dalle rozzezze municipali ma da tutto quanto poteva contrastare con un raffinatissimo ideale di lingua d’arte” (Pozzi 31).

Nos encontramos frente a una situación análoga a la que hemos indicado, aunque sumariamente, en las *Anotaciones*. Estos primeros apuntes ponen ya de relieve algunas relaciones entre las *Prose* y las *Anotaciones*, aunque esto no deba interpretarse como una derivación de la obra herreriana de la del italiano. El hecho mismo de que los dos comentaristas se enfrenten con los textos de Petrarca y de Garcilaso respectivamente se presenta como una iniciativa intelectual que quiere reconocer la ejemplaridad de la obra, “sancirne la sua autorevolezza e la sua validità esemplare, fino a quel momento non ancora condivisa dalla generalità dei lettori” (Bonafin 113). Esta ejemplaridad se manifiesta principalmente en el interés que tanto el veneciano como el sevillano tienen en descubrir en Petrarca y en Garcilaso los recursos de que se valen para superar los modelos como nadie había logrado hacer antes, utilizando una lengua que todavía no encontraba la aprobación de todos pero limpiándola de cualquier interferencia con la lengua de la comunicación, y dando a su propia poesía ese encanto que nace del equilibrio de las partes, de la falta de *afectación*, del melodioso conjunto de voces escogidas con fino oído, de la falta de voces ásperas, de la perfecta alternancia de vocales y consonantes, del ritmo que no debe sobreponerse al concepto sino que debe constituir un cuerpo único, perfecto en su unidad rítmico-semántica.

Sin duda Herrera debía conocer las obras de Bembo, aunque es imposible averiguar si una o más existían en la biblioteca del sevillano ya que todo lo que le pertenecía, incluso las obras inéditas o en preparación, desaparecieron al poco tiempo de su muerte en el “naufragio” del que muchos autores hablan. De cualquier manera hay clara constancia en las *Anotaciones* de que las teorías de Bembo eran conocidas no sólo por Herrera sino también por sus contemporáneos: lo atestigua una nota marginal manuscrita del ejemplar de las *Anotaciones* de la Biblioteca Colombina de Sevilla 88-5-10 donde, en grafía del siglo XVI, después de una frase en que faltan algunas sílabas, debido al corte de la encuadernación, se lee claramente la referencia a *Bembo en sus prosas, libro 2º*, en relación con la octava rima³. Otras relaciones entre *Prose* y *Anotaciones* se pueden encontrar a propósito de la *terza* rima⁴, del verso *rotto*⁵, del valor que adquieren las vocales⁶, etc. A pesar de estas afinidades, los dos autores siguen recorridos diferentes: mientras que Bembo publica antes el *Canzoniere* y después toma la poesía de Petrarca como único punto de referencia para las *Prose*, Herrera unifica edición y comentario y, en éste último, casi nos lleva de la mano a través de los versos de Garcilaso, indicándonos no solamente las fuentes sino cómo éstas han sido utilizadas por el toledano, poniendo de relieve que el mismo topos o la misma figura retórica llega a ser diferente del modelo y, entre muchas cosas más, ayudándonos a reconocer los misterios que crean la musicalidad del verso o la belleza de una metáfora, o a descubrir cómo la falta de una sinalefa puede jugar un papel importante en el sentido semántico.

Así que los dos comentaristas se empeñan en la publicación de la obra vulgar de un autor moderno, pues interpretan la obra del poeta comentado como el nivel más alto al que los respectivos vulgares han llegado; y, por este mismo hecho, los dos comparten además de una visión abierta y moderna de las retóricas contemporáneas el reconocimiento de la dignidad del vulgar, el interés por la lengua de arte y por la poesía lírica, y, finalmente, la sensibilidad, como poetas ellos mismos, hacia la creación poética en todos sus más recónditos aspectos y en sus relaciones con el mundo clásico. El largo discurso que Herrera hace en la “Comparación entre la lengua toscana i la española”, aunque presenta herencias de lugares comunes de la época y está motivada como reacción contra los “ombres que no conocen la riqueza de nuestra lengua”, es sin duda una defensa a ultranza del vulgar español que empieza con una apodíctica afirmación: “ninguna de las vulgares le ecede [a la española] i mui pocas pueden pedille igualdad” (Herrera 276-77).

Podríamos empezar a considerar las coincidencias entre *Prose* y *Anotaciones* partiendo por ejemplo de la evaluación de los vulgares,

italiano y español, en un momento en que tanto en Italia como en España el latín continuaba siendo considerado la lengua de los sabios. Lamenta esta situación en las *Prose* Carlo Bembo, que reprocha a Ercole Strozzi y a los otros “dotti scienziati solamente nelle latine lettere” de que consideren la lengua vulgar “vile e povera e disonorata” y de que pongan “molta cura e molto studio nelle altrui favelle . . . e in quelle maestrevolmente esercitandosi, non curano se essi ragionar non sanno nella loro”. También Herrera, como ya dijera Medina en su prólogo, empezando el primer comentario al primer soneto de Garcilaso insiste en su reproche a los sabios “porque, atendiendo a cosas mayores, los que pudieran dar gloria i reputación, o no inclinándose a la policía i elegancia d’estos estudios, la desampararon [la lengua española] de todo punto” (263). Se evidencia claramente en las dos citas una postura positiva hacia los respectivos vulgares no sólo como lenguas de comunicación cotidiana sino también como lenguas de arte. Sin embargo ésta debe tener esas características de elegancia, riqueza y *raffinatezza* que tanto Bembo como Herrera piden para la poesía; es éste el motivo por el que ambos pretenden para la lengua de arte un cierre completo frente a cualquier interferencia de la lengua de comunicación. Sin dejar lugar a dudas, Bembo interviene en las *Prose* aclarando que “la lingua delle scritte . . . non dee a quella del popolo acostarsi, se non in quanto, acostandovisi, non perde gravità, non perde grandezza; che altramente ella discostare se ne dee e dilungare quanto basta a mantenersi in vago e gentile stato”, y añadiendo una pregunta retórica que llega a remachacar el concepto: “Credete voi che, se il Petrarca avesse le sue canzoni con la favella composte de’ suoi popolani, elle così vaghe, così belle fossero come sono, così care, così gentili?” (Bembo 104-05). Del mismo modo Herrera pone de relieve que “muchos piensan acabar una grande hazaña cuando escriven de la manera que hablan, como si no fuesse diferente el descuido i llaneza, que demanda el sermón común, de la osservación que pide el artificio i cuidado de quien escribe,” mientras que en otro sitio insiste en que “los poetas hablan en otra lengua” (Herrera 267, 852).

Es evidente que para los dos comentaristas el problema más importante es la *lingua delle scritte*, que tanto Bembo como Herrera reconocen en la lengua de uso cotidiano depurada de tosquedades y rustiquezas y hecha más elegante con el ejemplo de los clásicos. Sin embargo, creo que Herrera tiene una visión de la lengua de arte mucho más moderna que la de Bembo, pues mientras éste “pensava a una lingua extratemporale e immune da tutto ciò che di grezzo è inevitabilmente in una lingua viva” (*Trattatisti* 99, n. 2), el sevillano en cambio, comentando la voz *alimañas*, empleada por Garcilaso en la *Canción a la flor de Gnido*, no solamente aclara la diferencia que debe

mediar entre lengua hablada y escrita, y entre prosa y poesía, sino que pone el acento sobre la lengua *delle scritte* que tiene que ser la lengua viva, es decir la hablada por la sociedad civil. Sus palabras no dejan lugar a dudas:

Porque ninguna cosa deve procurar tanto el que dessea alcançar nombre con las fuerças de la elocución i artificio como la limpieza i escogimiento i ornato de la lengua. No la enriquece quien usa vocablos umildes, indecentes i comunes ni quien trae a ella voces peregrinas, inusitadas i no sinificantes, antes la empobrece con el abuso. I en esto se puede dessear más cuidado i diligencia en algunos escritores nuestros, que se contentan con la llaneza i estilo vulgar i piensan que lo que es permitido en el trato de hablar se puede o deve trasferir a los escritos, donde cualquiera pequeño descuido ofende i deslustra los concetos i esornación d'ellos, mayormente en la poesía, que tanto requiere la elegancia i propiedad, no sólo simple pero figurada i artificiosa. Mas el uso de los vocablos es vario i no constante, i assí no tienen más estimación que la que les da el tiempo, que los admite como la moneda corriente. (533-34)

La lengua de arte, pues, tiene que ser la que está admitida “como la moneda corriente,” depurada de vocablos “umildes, indecentes i comunes” y hecha más elegante por la “limpieza, escogimiento i ornato.”

De cualquier manera, ambos expresan su tajante rechazo a la utilización, como lengua de arte, de la *lingua cortigiana* como había sido propuesto por el Calmeta⁷. Bembo reacciona con un discurso largo y bien justificado en que, después de haber puesto de relieve que el Calmeta consideraba *lingua cortigiana* la que “s’usa in Roma, non mica dai romani uomini, ma da quelli della corte che in Roma fanno dimora,” define la imposibilidad de su utilización por el continuo transformarse de la corte papal y de las gentes que allí vivían:

Così, quinci a poco, se il cristiano pastore, che a quello d’oggi venisse appresso, fosse francese, il parlare della Francia passerebbe a Roma insieme con quelle genti e la cortigiana lingua, che s’era oggimai cotanto inispagnuolita, incontanente s’infranceserebbe, e altrettanto di nuova forma piglierebbe, ogni volta che le chiavi di S. Pietro venissero a mano di possessitore diverso di nazione del passato. (93-94)

Herrera, a pesar de que ya había expresado su opinión en varios escolios, vuelve con mayor claridad sobre el tema con ocasión de una *Observación* del Prete Jacopín. Éste había reaccionado violentamente contra la afirmación de Herrera de que el último verso del soneto 23

de Garcilaso es “lánguido i casi muerto verso, i mui plebeyo modo de hablar” defendiendo al toledano porque “su blandura es grande, el sonido estremado, las dictiones de que está compuesto cortesanas” (Herrera 421; Montero 11, Observación 8). En la *Respuesta* Herrera sintoniza con Bembo, adaptando su concepto al ambiente español:

Pero dezid por vuestra vida, que son diciones Cortesanas? Son de otra naturaleza, que las que se usan en todo el Reino? Tienen mayor privilegio? O son las que todos sabemos, i nos sirven para el uso de hablar i escrevir? . . . Me atrevo a pedirlos; que saqueis esta vuestra Corte de Madrid, i la passeis, no os turbeis dello, que no digo a l’Andaluzía . . . sino a Bilbao, o Bermeo, entre aquella gente bien hablada. I me digais si será aquella que se habláre entre todos, lengua Cortesana. I si no es, como direis, aveis de confessar, que la que se habla entre nosotros i vosotros será la lengua, que alabais: Pero bien deveis saber, que la menos buena lengua, es la más mesclada, i que por esto la Cortesana es menos propia i más adulterada; como aquella que sufre más alteracion, por la diversidad de gentes extrañas; que concurren en la Corte, i hablan i tratan esta vuestra lengua Cortesana. (Montero 209)

El problema de la dignidad de los vulgares tenía sus bases en el de sus orígenes, que tanto Bembo como Herrera consideran como el fruto de una conmixción del latín con las lenguas de los bárbaros a la que ambos atribuyen gran importancia. Bembo considera que en este hecho reside la causa porque

la nostra bella e misera Italia cangiò, insieme con la reale maestà dell’aspetto, eziandio la gravità delle parole e a favellare cominciò con servile voce; la quale, di stagione in stagione a’ nepoti di que’ primi passando, ancor dura, tanto più vaga e gentile ora che nel primiero incominciamento suo non fu, quanto ella di servaggio liberandosi ha potuto intendere a ragionare donnescamente. (Bembo 70)

Por su parte Herrera, añorando los antiguos resplandores de la edad clásica, atribuye a los godos la destrucción de “los sagrados despojos de la venerada antigüedad” hasta el punto de que “fue poco oscureciendo i desvaneciéndose en la sombra de la inorancia la eloquencia i la poesía . . . i si quedó alguna pequeña reliquia de erudición, parecía en ella el mesmo trato i corrompido estilo que traxo la gente vencedora” (Herrera 559-60).

Para ambos comentaristas los respectivos vulgares han logrado niveles altísimos a través del trabajo de muchos escritores porque, como afirma Bembo, “non si può dire che sia veramente lingua alcuna favella

che non ha scrittore" (95). Claro que Bembo podía hacer referencia a Cino, Dante, Boccaccio y, sobre todo, a Petrarca quienes "hanno tanta autorità acquistata e dignità" al vulgar italiano pero "non quanta per aventura si può in sommo a lei dare e accrescere scrivendo". Herrera no puede hacer alarde de una tradición como la italiana y, justificando su falta con el largo período que los españoles tuvieron que dedicar a la lucha por la defensa de su tierra antes que a los estudios, él entrevé motivos de esperanza: "han entrado en España las buenas letras con el Imperio i an sacudido los nuestros el yugo de la inorancia, aunque la poesía no es tan generalmente onrada i favorecida como en Italia, algunos la siguen con tanta destreza i felicidad que pueden poner justamente invidia i temor a los mesmos autores d'ella" (278). Estamos lejos de la presumida afirmación nebricense de la *lengua en la cumbre*. Para Herrera la lengua no está todavía en la cumbre pero llegará a través del trabajo de muchos autores. Es éste un motivo de esperanza pero también de revancha: los *despojos* de Italia y de otros lugares y tiempos darán lustre a la poesía y a la cultura española y le consentirán ponerse al mismo nivel que Italia y adquirir la voz que le faltaba en el coro de los vulgares europeos.

Estoy convencida de que es éste el propósito que informa la estrategia general de las *Anotaciones* y que está expresado desde las primeras páginas de la obra, cuando reivindicando la primacía de un trabajo de que su lengua "está desnuda", Herrera añade "la onra de la nación i ecelencia del escritor presente me obligaron a publicar estas rudezas de mi ingenio" (264). Ya que sabemos de sobra que en esta obra cada frasis, antes cada palabra, es fruto de profundas reflexiones, no podemos pasar por alto esa "onra de la nación" que está implicada en la publicación del comentario a la poesía de Garcilaso. A mi modo de ver, Herrera se ha dado cuenta de que su obra no sólo llenaba un vacío que las ediciones del Brocense no habían logrado colmar, sino que era necesaria para exaltar al poeta que en España representaba la completa autonomía del vulgar del latín, la adquisición de los *despojos* de la antigüedad y de la cultura italiana en absoluta independencia de éstos, la superación de una tradición ruda y sin modelos a seguir. Así que Garcilaso llega a tener con las *Anotaciones* el enorme prestigio de primer representante de la renovación de la poesía española, proyectándola en un empeño formal que nunca había sido logrado; llega a tener, en suma, la misma posición que Bembo había atribuido a Petrarca. Pues, con su comentario, Herrera ha hecho de Garcilaso el Petrarca español, un clásico digno de estar al mismo nivel de Petrarca y de ser además el simbolo de una nación que ahora puede competir con Italia no sólo por la fuerza de sus ejércitos, sino también por sus

letras y, muy particularmente por su poesía, que pondrá “invidia y temor” a esos mismos italianos.

Notas

¹Sobre la ambigüedad de la fuentes citadas por el Brocense, véase M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, 14-16 y 57-70.

²Impreso in Venegia nelle case di Aldo Romano, nel anno MDI del mese di Iuglio, e tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del Poeta, havuto da M. Pietro Bembo.

³*Prose* II.11, 136; *Anotaciones* 938.

⁴*Prose* II.11, 135; *Anotaciones* 570.

⁵*Prose* II.13, 140; *Anotaciones* 494.

⁶*Prose* II.8, 127; *Anotaciones* 282.

⁷Vincenzo Colli, cuyo sobrenombre de Calmeta deriva del *Filocolo* de Boccaccio, nació en Chio alrededor de 1460 y murió en Roma en 1508. Se ha perdido un libro suyo titulado *Della volgar poesia*.

Obras citadas

- Bembo, Pietro. “Prose della volgar lingua”. *Trattatisti del Cinquecento*. Ed. Mario Pozzi. Milano-Napoli: Clasci Ricciardi-Mondadori, 1996. 51-284.
- Bonafin, M. “Su alcuni implicazioni teoriche del commento”. *Strumenti Critici* 17.98 (2002): 107-18.
- Codoñer, C. “Comentaristas de Garcilaso”. *Garcilaso. Actas de la IV Academia literaria renacentista*. Ed. V. García de la Concha. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986. 185-200.
- _____. “El modelo filológico de las *Anotaciones*”. López Bueno 17-36.
- Gallego Morell, A. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Eds. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano. Madrid: Cátedra, 2001.
- Keniston, H. *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*. New York: Hispanic Society of America, 1922.
- Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.
- López Bueno, Begonia, ed. *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997.
- Macri, O. “Recensión textual a la obra de Garcilaso”. *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*. La Haya: 1966. 305-30.
- Montero, J. *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1987.
- Morros, B. “Las fuentes y su uso en las *Anotaciones a Garcilaso*”. López Bueno 37-89.

- _____. *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Barcelona: Quaderno Crema, 1998.
- Pozzi, M. "Nota introduttiva". *Trattatisti del Cinquecento*. Milano-Napoli: Clasci Ricciardi-Mondadori, 1996. 3-50.
- Rosso Gallo, M. *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*. Madrid: Anejo XLVII del *Boletín de la Real Academia Española*, 1990.
- Vaquero Serrano, M. del Carmen. *Garcilaso: aportes para una nueva biografía. Los Ribadeneira y Lorenzo Suárez de Figueroa*. Toledo: Oretania ediciones, 1999.

In This Issue:

HERRERA'S CONCEPT OF IMITATION AS THE TAKING OF ITALIAN SPOILS

Rachel Schmidt

GODDESS ON THE EDGE: THE GALATEA AGENDA IN RAPHAEL,
GARCILASO AND CERVANTES

Edward Dudley

HERRERA'S ODES

Elias L. Rivers

HERRERA: QUESTIONS AND CONTRADICTIONS IN THE CRITICAL TRADITION

Andreina Bianchini

ART OF THE STATE: THE *ACADEMIAS LITERARIAS* AS SITES OF SYMBOLIC
ECONOMIES IN GOLDEN AGE SPAIN

Anne J. Cruz

POETIC INVENTION AGAINST THE BLACK BODY: "RETRATA UN GALÁN A UNA
MULATA, SU DAMA" BY SALVADOR JACINTO POLO DE MEDINA

Baltasar Fra-Molinero

IN HER IMAGE: CHRIST AND THE FEMALE BODY IN WOMEN'S
RELIGIOUS POETRY OF THE GOLDEN AGE

Julián Olivares

THE *TÚMULOS* AS POLITICAL EXPRESSION IN QUEVEDO'S
POETRY

Estela Moreno-Mazzoli

GÓNGORA'S SEA OF SIGNS: THE MANIPULATION OF
HISTORY IN THE *SOLEDADES*

Betty Sasaki

EXISTENTIAL BAROQUE: FRANCISCO DE QUEVEDO'S
SONNET "MIRÉ LOS MUROS DE LA PATRIA MÍA"

Manuel Durán

CALÍOPE

Journal of the Society for Renaissance
and Baroque Hispanic Poetry

