

## DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS EN UN SONETO PETRARQUISTA DE FRANCISCO DE TERRAZAS

---

Verónica Grossi  
University of North Carolina, Greensboro

---

**A**un cuando la poesía lírica de Francisco de Terrazas (¿1525?-1600) ha recibido considerable atención, se la ha estudiado en su mayor parte en un vacío, sin tener en cuenta el entorno cultural que constituye su contexto de producción, es decir, el lugar de invención, circulación y recreación de la obra. Propongo un acercamiento a la poesía lírica de Terrazas que abra espacios para lecturas más históricas, contextualizadas, partiendo del reconocimiento de la interrelación de la poesía con las demás artes, en particular con el escenario teatral de la urbe en el que se desenvuelve una diversidad de manifestaciones e instituciones, como por ejemplo las academias y tertulias, las relaciones de mecenazgo, el comercio de libros, los certámenes, las fiestas, los poemas sueltos o en antologías manuscritas, los espacios arquitectónicos como los arcos de triunfo y túmulos, en los cuales participan poetas y artistas reconocidos<sup>1</sup>. La poesía colonial forma parte del espectáculo público cotidiano y de las festividades ocasionales que buscan consolidar en América, a través de imágenes, símbolos y alegorías, la abstracción del poder imperial y las identidades de una nueva cultura y forma de ser. En Nueva España, las celebraciones públicas compiten en pomposidad y esplendor con aquellas de la metrópoli<sup>2</sup>.

La creación poética se produce como resultado de lecturas comunes, de la imitación de ciertos modelos, de la participación en justas poéticas, del intercambio de ideas y obras entre letrados, conocidos y amigos, agrupados en torno a animadas tertulias. Estas comunidades constituyen, con el tiempo, en el seguimiento de ciertas coordinadas temáticas y estilísticas, escuelas poéticas. Por lo tanto, no podemos separar la producción poética colonial de temática amatoria, por ejemplo, de todo este entramado social. Más bien, la

lírca puede arrojar luz sobre una red de relaciones sociales y de códigos ideológicos. Todo esto sin dejar de tomar en cuenta que la dimensión estética del artefacto poético es una clave central del acercamiento historicista a estas obras, clave descuidada en estudios centrados en los signos puramente ideológicos, políticos y sociológicos de la escritura poética.

El intenso comercio de libros y manuscritos en la época así como los viajes y largas estadías de escritores peninsulares abren los puentes de comunicación entre los dos continentes, el americano y el europeo, creando un enriquecimiento continuo de las nuevas tendencias literarias. En Nueva España se establece la imprenta en 1539 (con unos 200 impresos en el siglo XVI) y abre sus puertas la Real y Pontificia Universidad de México en 1553 con maestros como fray Alonso de la Veracruz, gran filósofo y teólogo, el doctor Frías de Albornoz, ilustre jurista, el doctor Bartolomé de Melgarejo, primer catedrático de cánones, traductor de Persio, y el doctor Francisco Cervantes de Salazar, sobresaliente humanista que “fue su primer catedrático de retórica y dos veces su rector” y “se doctoró en artes y teología” en su misma sede (Méndez Plancarte xix, xxv). La difusión de la corriente petrarquista en América confirma que circularon libros y manuscritos poéticos compilados tanto en América como en Europa a pesar de las prohibiciones del Tribunal de la Santa Inquisición, instituido en Nueva España en 1571. Varios estudiosos, entre ellos Antonio Peconi, han demostrado que en la Nueva España, ya durante el siglo XVI, se leía una gran variedad de literatura renacentista, incluyendo la poesía de Petrarca, en italiano y en traducción (“Presencia” 101 y ss.).

Estudiar los cinco sonetos de Terrazas en su ámbito literario y cultural, como parte de la antología manuscrita novohispana *Flores de baria poesía* (1577), de temática y estilo italianizantes, ampliamente difundida en su época, nos permite apreciar la popularidad, el valor y la originalidad de la lírica de Terrazas que adquiere un carácter propio dentro del espacioso paisaje novohispano y europeo<sup>3</sup>. Al mismo tiempo, a través de la inscripción de sus poemas en este germinante tejido de voces nutrido de conversaciones, viajes, préstamos, reescrituras, lecturas en voz alta y en silencio, adquirimos una noción más cabal de la huella y trayectoria del petrarquismo a partir del siglo XVI. Después

de apuntar la importancia de este florilegio misceláneo y resumir los pocos datos que se conocen sobre la vida del poeta mexicano, haré un repaso de la historia de la recepción del soneto “Dexad las hebras de oro ensortijado”, reuniendo y aclarando las diferentes interpretaciones sobre sus posibles fuentes e influencias: un soneto anónimo incluido en la antología novohispana mencionada; un soneto atribuido, al parecer erróneamente, a Luís Vaz de Camões o Camoens, a su vez imitación de otros dos italianos petrarquistas, Francesco Maria Molza y Bernardino Tomitano; y más recientemente un poema latino, de temática igualmente petrarquista, del canónigo andaluz Francisco Pacheco. Agregaré otros dos poemas a la lista de posibles fuentes, o intertextos, para enriquecer nuestra lectura del soneto de Terrazas y también para notar la amplitud de los diálogos transatlánticos en la época, que comprueban el dinamismo, riqueza y renovación de la vida literaria colonial desde sus tempranos inicios<sup>4</sup>.

*“Flores de baria poesía”, cancionero petrarquista novohispano*

*Flores de baria poesía* es un cancionero misceláneo de temática y estilo petrarquista recopilado en México en 1577, cuyo códice original de 400 folios más cuatro hojas de guarda (con 359 composiciones, 249 firmadas y 110 anónimas) se encuentra hoy en día en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 2973, Peña, *Flores* 7)<sup>5</sup>. Para Renato Rosaldo, el florilegio es de “inestimable valor [. . .] no sólo para la literatura española sino [. . .] también para la mexicana”:

Hay que tener en cuenta que este cancionero viene a ser, en México y aun en la América, la primera compilación poética que se ocupa única y exclusivamente de poesía como tal y que no fué escrita para festejar o solemnizar ciertas ocasiones como se acostumbraba con tanta frecuencia en la Nueva España. (“Apuntes” 177-78)

Anteriores a este cancionero encontramos sólo un *Cancionero Spiritual* apócrifo (atribuido al padre Las Casas, 1546), y el *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México* (1560) de Francisco Cervantes de Salazar, que contiene poesías de ocasión (178). Pero *Flores de baria poesía* es “la primera antología de rimas amorias que apareció en el nuevo

mundo" (Fucilla 92), y agrega Alejandro González Acosta que "es una obra, sencillamente, *imprescindible* para cualquier estudioso de la poesía española y novohispana, de esa época en que formábamos, de uno y otro lado del océano, un gran orbe cultural con diapasones semejantes y complementarios" ("Presentación" Flores, 2004, 14). Margarita Peña explica que "este cancionero misceláneo recopilado en tierra americana" es una de las colecciones más abarcadoras correspondiente a una época determinada, en este caso de 1543 a 1577. El florilegio, aclara Peña, ofrece una visión muy "completa de la poesía española de tendencia italianizante" (9).

Fue la erudita mexicana Margarita Peña quien rescató el manuscrito original y la copia realizada en el siglo XIX por don Antonio Paz y Meliá (sign. 7982, BNM) para preparar la edición crítica moderna. Peña consultó un sinnúmero de fuentes primarias de la época para anotar en su edición moderna las diferentes variantes de los poemas incluidos en el manuscrito, además de otros datos esclarecedores. En los apéndices de la segunda edición, agrega ensayos sobre diferentes aspectos de los poetas que participan en la antología y de su entorno cultural y literario. Esta edición moderna nos permite relacionar la producción de Terrazas, y de otros escritores novohispanos como Carlos de Sámano, con la primera y segunda generación de poetas españoles de fuerte sello petrarquista. Nos permite indagar los diferentes modos de apropiación de las formas poéticas italianizantes y reconfirmar que la poesía de Petrarca y de sus seguidores llega a América tempranamente.

A continuación resumo algunas de las características del cancionero, en su mayoría traídas a la luz por la estudiosa mexicana. Originalmente se componía de cinco libros, pero el manuscrito comprende sólo dos: el primero "a lo divino" y el segundo "sobre amores". Los libros restantes se han perdido. En su totalidad son trescientos cincuenta y nueve poemas de métrica italiana, la mayoría sonetos (doscientos ochenta y seis), de los cuales noventa y siete son anónimos (Rosaldo, "Estudio" 395). Además de emplear formas métricas italianas, algunos poemas son traducciones (Nos. 123, 157 y 162) (Garribba 252) o imitaciones de motivos de los sonetos de Petrarca (Nos. 70, 215 y 281); otros se inspiran en poetas petrarquistas como Pietro Bembo, Luigi Tansillo, Serafino Aquilano, Ludovico Dolce y

Baldassare Castiglione (Fucilla cit. en Micheli 113-14). Aunque se representa el tema del amor y la mujer a través de una variedad de matices, predomina el tono idealizador, neoplatónico, de índole petrarquista<sup>6</sup>. Algunos poemas también cifran un sentido erótico, como el soneto de Francisco Terrazas “¡Ay, vasas de marfil, uiuo edificio” (No. 255, *Flores*), que se arriesga a traspasar los límites corporales establecidos por la lírica amorosa cortesana<sup>7</sup>.

En el cancionero se encuentra un total de treinta y un poetas, peninsulares en su mayoría, muchos de ellos conocidos en su época, como Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva, Baltasar del Alcázar, Francisco de Figueroa, Hernando de Acuña y Fernando de Herrera. Se incluyen poemas de tres poetas criollos novohispanos, Francisco de Terrazas, Martín Cortés y Carlos de Sámano y de otros poetas españoles que viajaron a Nueva España en una o más ocasiones como Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Juan Luis de Ribera, o bien se avecindaron en ella como Hernán González de Eslava (Peña, “Tres poetas” 135)<sup>8</sup>.

Los autores representados en el cancionero con el mayor número de piezas son entonces Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Diego Hurtado de Mendoza (Fucilla 92). Muy probablemente Cetina, durante su segunda estancia en México, empezó a reunir los poemas. Según Margarita Peña, “gracias a él pasó al Nuevo Mundo gran parte de las composiciones que constituyen el material poético de *Flores*, y con ello, la moda petrarquista” (*Flores* 27). Posteriormente, Juan de la Cueva llevó el manuscrito, ya compilado en México en 1577 por un copista anónimo, a Sevilla, donde comenzó a circular profusamente (Rosaldó, “Apuntes” 178-79; “Estudio” 373, 392). Es posible que a raíz de la muerte de Juan de la Cueva en 1612 (Bustos Táuler 13) el cancionero llegara ese mismo año a manos de Andrés Faxardo:

[El manuscrito] tiene una nota en la foja segunda que dice: “*Es de Andrés Faxardo. En Sevilla 1612*”. [. . .] Dicha interesante nota según la cual este códice estaba ya en Sevilla en 1612 en la biblioteca de Faxardo, merece investigarse con más cuidado, porque indica que pasó el cancionero a España después de algún tiempo de haberse compilado en la América. Muy natural es que pasase a Sevilla, siendo como era ésta uno de los centros más importantes de comunicación con las colonias de ultramar. (Rosaldó, “Estudio” 377)

El perfil sevillano del cancionero fue primeramente señalado por Méndez Plancarte (xxiii-xxiv). Solamente Hernando de Acuña, madrileño, y Hernán González de Eslava, toledano, de la nómina de poetas peninsulares anteriormente mencionados, no son sevillanos. Álvaro Bustos Táuler amplía este tema en un ensayo reciente en el que sostiene que Francisco de Terrazas asimila tempranamente el imaginario petrarquista a través de la escuela sevillana (5), lo cual invalida el “tópico que la literatura peninsular llega al otro lado del Atlántico con un siglo de retraso” (6). En particular, esta conexión se da también a través de Juan de la Cueva y del licenciado Francisco Pacheco —cuya obra poética neolatina leyó Terrazas a través del poeta sevillano— quienes “participaban asiduamente en las distintas academias y tertulias literarias establecidas en torno a la figura de Fernando de Herrera y los eruditos poetas sevillanos del momento” (14).

Empapado de la corriente italianizante (sabía italiano, leyó a Petrarca o escuchó recitar versos suyos), Francisco de Terrazas se convirtió en el discípulo del poeta sevillano Gutierre de Cetina, una de las figuras centrales de la corriente petrarquista. De esta manera, la influencia italianizante le viene a Terrazas a través de su probable concurrencia a tertulias literarias o academias novohispanas (como la que posiblemente organizó Martín Cortés, uno de los poetas criollos que participaron en *Flores*<sup>9</sup>, y a la que asistirían otros bardos como González de Eslava y Carlos de Sámano), de sus lecturas del *Canzoniere* y los *Trionfi* de Petrarca<sup>10</sup> y de algunos de los poemas incluidos posteriormente en la antología que se difundirían entre los círculos cultos, de su amistad con Gutierre de Cetina en su juventud, hacia 1554, y de sus diálogos e intercambios petrarquistas con Juan de la Cueva, en su madurez, hacia 1571 (Peña, “Tres poetas” 138-40; *Flores* 9-10, 63).

#### *Francisco de Terrazas, primer poeta novohispano*

Francisco de Terrazas es, según Antonio Castro Leal, “el primer poeta nacido en México y acaso en América” (x). La opinión de Castro Leal coincide con la de Marcelino Menéndez y Pelayo quien califica a Terrazas como “el más antiguo poeta mexicano de nombre conocido”

(37-42). En su cardinal estudio “Nuevas poesías atribuidas a Terrazas”, Henríquez Ureña había matizado la observación de Menéndez y Pelayo:

Francisco de Terrazas es, probablemente, el más antiguo entre los poetas nacidos en México de quienes se tiene noticia. Si no es precisamente el más antiguo poeta nacido en América, es uno de los primeros; es coetáneo de los tres de Santo Domingo (D<sup>a</sup> Elvira de Mendoza, Sor Leonor de Ovando y Francisco Tostado de la Peña) a quienes menciona el madrileño Eugenio de Salazar, oidor allá entre 1573 y 1580. (49)

Castro Leal responde a la corrección del docto dominicano para fundamentar la precedencia de Terrazas en el campo de la creación poética americana: “Esta presunción [de Terrazas como primer poeta mexicano y americano] se funda en que las obras de otros escritores americanos del siglo XVI, incluyendo las de los dominicanos Francisco Tostado de la Peña y Sor Leonor de Ovando (de doña Elvira Mendoza no se conoce nada), son posteriores a las más antiguas de Terrazas” (x n. 1). Sin embargo, Leonor de Ovando es actualmente reconocida como la primera poeta americana<sup>11</sup>. Más que competir en primacía, la poesía americana de los dominicanos y la de Terrazas dialogan entre sí y se complementan para constituir un dinámico panorama colonial nutrido de una diversidad de voces, femeninas y masculinas, y de corrientes culturales europeas y americanas.

Francisco de Terrazas “era conocido y celebrado en México y en España” (García Icazbalceta 12), muy posiblemente debido a la calidad de sus versos y a la gran difusión que tuvieron en su siglo. Su obra consiste en cinco sonetos incluidos en *Flores de baria poesía*; una epístola y otros cuatro sonetos, descubiertos por Pedro Henríquez Ureña en otro cancionero manuscrito de la Biblioteca Provincial de Toledo, actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid (Castro Leal xiv, xxv); diez décimas dirigidas a Hernán González de Eslava en las cuales le responde y replica a preguntas sobre la ley de Moisés, halladas por Edmundo O’Gorman en un expediente de la Inquisición, conservado en el Archivo General de la Nación (Castro Leal xxvi); veinte fragmentos en octavas reales de un poema épico titulado *Nuevo Mundo y Conquista* en la *Sumaria relación de las cosas de Nueva España* de Baltasar

Dorantes de Carranza, manuscrito de 1601-1604, hoy en día en la Colección Latinoamericana de la Universidad de Texas, publicado por el Museo Nacional de México en 1902. El manuscrito de la *Sumaria relación* de Dorantes de Carranza perteneció a don José Fernández Ramírez y después a don Alfredo Chavero, quien se lo obsequió a Joaquín García Icazbalceta (Castro Leal xiv-xv, xxv), quien a su vez publicó con comentarios el poema épico inconcluso en 1896. Más recientemente, Pedro Lasarte encontró en un manuscrito inédito de principios del siglo XVII, propiedad de la Biblioteca de la Universidad de Pensilvania —manuscrito que como *Flores* se originó en América para pasar a España—, un soneto desconocido de Terrazas (“Dos sonetos”; “Algunos poemas”). Este manuscrito incluye otros dos sonetos de Terrazas que también aparecen en el florilegio novohispano (Lasarte, “Algunos poemas” 48).

Se cuenta con muy pocos datos sobre la vida de Francisco Terrazas, hijo mayor del conquistador Francisco de Terrazas quien fue mayordomo de Cortés y posteriormente alcalde ordinario de la ciudad de México (Baudot 1084-85). El padre de Terrazas era, según explica Baudot, “uno de los conquistadores más favorecidos” y “un personaje relevante en la nueva sociedad capitalina que apuntaba en la primera mitad del siglo XVI” (1084). Esto le permitió al hijo “una entrega fácil y libre a las Musas y a las labores líricas, así como un buen acercamiento a la literatura italiana, a la ‘escuela de Sevilla’ o a Camoens” (1085). Terrazas ejemplifica de esta manera la creciente importancia de las letras en la Nueva España, cuando después de las guerras de conquista se asienta una sociedad dirigida hacia los quehaceres culturales, por lo que, como señala Icazbalceta, “reina la fiebre poética en el último tercio del siglo XVI” (86). El ejercicio de las letras, conectado con las demás artes y el quehacer político, en su sentido más amplio, reemplaza al de las armas y se convierte en instrumento clave para crear y negociar una identidad propia y un lugar en la sociedad:

En los últimos años del siglo XVI, los hijos y los nietos de los conquistadores, muchos de los cuales, ajenos a los sudores del trabajo, habían quedado reducidos a la miseria, querían formar una especie de aristocracia criolla, desdeñosa del comercio o de

las labores de la tierra, y fastidiaban a la corte virreinal con las relaciones de los méritos de sus antepasados sin ocultar su recelo ante los españoles peninsulares aquí avecindados, quienes, aunque dispuestos al trabajo, eran descalificados por advenedizos. (Celorio, "Dos sonetos" 3)

De esta manera se valoran las actividades intelectuales en detrimento del trabajo manual y corporal, base y fundamento de toda tarea humana. La fuerza de trabajo en el campo y demás oficios laborales recae en los indios. A este conflictivo panorama social, llegan las nuevas corrientes poéticas italianizantes.

La primera noticia de la actividad literaria que se tiene sobre Terrazas, según explica Henríquez Ureña, basándose en D. Francisco A. de Icaza, es de 1574:

En las fiestas de consagración del arzobispo D. Pedro Moya de Contreras, en diciembre de 1574, se representó un entremés que disgustó al virrey Enríquez de Almanza; y con el apoyo de meras suposiciones sobre el origen del entremés y de un pasquín en verso, se prendió a varias personas, entre ellas Terrazas y el poeta dramático Hernán González de Eslava. Se les soltó a los pocos días de prisión. El arzobispo, hablando del incidente, dice que Terrazas es "hombre de calidad y señor de pueblos..., gran poeta". (49)

Esta reseña nos da una idea del reconocimiento que Terrazas gozaba por esos años como poeta así como de su participación en la agitada vida de la colonia (Peña, "Tres poetas" 139). En la naciente sociedad colonial, altamente dirigida y estratificada, el oficio de escritor se conecta obligadamente con el urgente quehacer político<sup>12</sup>. Años después de la compilación de *Flores*, Miguel de Cervantes "lo gradúa" en el "Canto de Calíope" de *La Galatea* (1584), "de 'nuevo Apolo' entre los 'ingenios soberanos' de América" (Méndez Plancarte xxxi). Muy probablemente Cervantes conoció los cinco sonetos de Terrazas a través del florilegio novohispano que, como mencionamos anteriormente, fue llevado por Juan de la Cueva a España, donde tuvo amplia circulación hasta terminar en 1612, en la biblioteca de Andrés Faxardo, en Sevilla. Sobre Terrazas declara Cervantes en su "Canto":

De la región antártica podría  
 eternizar ingenios soberanos,  
 que si riquezas hoy sustenta y cría  
 también entendimientos sobrehumanos.  
 Mostrarlo puedo en muchos este día,  
 y en dos os quiero dar llenas las manos:  
 uno de Nueva España y nuevo Apolo,  
 del Perú el otro, un sol único y solo.

*Francisco el uno de Terrazas* tiene  
 el nombre acá y allá tan conocido  
 cuya vena caudal nueva Hipocrene  
 ha dado al patrio venturoso nido;  
 la misma gloria al otro igual le viene,  
 pues su divino ingenio ha producido  
 en Arequipa eterna primavera,  
 que éste es Diego Martínez de Ribera. (Castro Leal xi-xii n. 6)

En su *Sumaria relación*, Bartolomé Dorantes de Carranza dice de Terrazas que era “excelentísimo poeta toscano, latino y castellano, aunque desdichado, pues no acabó su *Nuevo Mundo y Conquista*” (178-79, en Peña, “Tres poetas” 137). Un poeta de nombre José de Arrázola, de origen criollo, incluye, en una octava de su poema de la conquista de México, de fines del siglo XVI, octava citada por Dorantes de Carranza, “un brillante encomio” del poema épico incompleto de Terrazas (Méndez Plancarte xxxiii):

Los vivos rasgos, los matices finos,  
 la brava hazaña al vivo retratada,  
 con visos más que Apolo cristalinus  
 como del mismo Apeles dibujada,  
 ya con misterios la dejó divinos  
 en el octavo cielo colocada  
 Francisco de Terrazas, Fénix solo,  
 único desde el uno al otro polo. (Méndez Plancarte 45)

Alonso Pérez, “hijo quizá del ‘Bachiller’ que consoló a Cortés en Tacuba”, por 1601, expresa en el túmulo del poeta el siguiente epitafio (Méndez Plancarte xxxi):

Cortés en sus maravillas  
 con su valor sin segundo,  
 Terrazas en escribillas  
 y en propio lugar subillas,  
 son dos extremos del mundo.

Tan extremados los dos  
 en su suerte y su prudencia,  
 que se queda la sentencia  
 reservada para Dios  
 que sabe la diferencia. (Méndez Plancarte xxxi)

*Un soneto de Terrazas en "Flores de baria poesía"*

El soneto de Terrazas "Dexad las hebras de oro" es, según Alfonso Méndez Plancarte, "la más exquisita joya de nuestro petrarquismo que 'imita y mejora' uno de Camoens, humanizando sus mitologías y dándole un acento muy personal, pese a sus ecos de Herrera" (Méndez Plancarte xxxii). Para Antonio Castro Leal es su "más alta realización en este género" (xxiii). Margarita Peña opina que el soneto "da cima a la descripción del ideal estético femenino, de acuerdo con los cánones de la poesía italianizante" (Flores 2004, 663). En nuestros días, otros críticos afirman que "es uno de los más leídos" (Herrera 224) y "el más celebrado" (Bustos Táuler 10). En mi opinión, es uno de los poemas escritos al itálico modo más logrados y hermosos no solamente de la serie de imitaciones a la que pertenece, sino de su época; en la equilibrada geometría de sus versos, como veremos más adelante, confluyen una rica diversidad de voces poéticas. Citamos a continuación la versión que aparece en *Flores* (núm. 120). En la edición de Castro Leal (3) aparece una variante en el verso 7 ("y al cielo, de quien sois tan envidiada,") y otra en el último, cuya diferente acentuación lo vuelve endecasílabo heroico o yámbico ("ser áspera, crüel, ingrata y dura."):

Dexad las hebras de oro ensortijado  
 que el ánima me tienen enlazada,  
 y bolued a la nieue no pisada  
 lo blanco de esas rosas matizado.

Dexad las perlas y el coral preciado  
 de que esa boca está tan adornada,  
 y al cielo, de quien sois tan cudiciada,  
 bolued los soles que le auéis robado.

La gracia y discreción, que muestra ha sido  
 del gran saber del celestial maestro,  
 boluédselo a la angélica natura,

y todo aquesto así restituído,  
 ueréis que lo que os queda es propio vuestro:  
 ser áspera, cruel, yngrata y dura. (206-07)

*Las fuentes camoéniana y española del soneto de Terrazas*

Fue Carolina Michaëlis de Vasconcellos la primera en señalar la relación entre el soneto de Terrazas con otro en portugués, atribuido erróneamente a Luís Vaz de Camões o Camoens (Lisboa, 1525-80) por Manuel de Faria e Sousa, editor de sus *Rimas*: “Ha uma imitação, não infeliz, de Francisco Terraza (sic) no Cancioneiro já citado, que ele colecionou no Mexico, patria sua. [. . .] Como esse poeta falecesse em 1604 (sic), e as *Flores de varia poesia* sejam datadas de 1577 [. . .], é certo ser ainda do século XVI<sup>o</sup> o texto que tenho em conta de original” (541). Opina la estudiosa que el poema en portugués atribuido a Camoens es más bien una traducción, o usurpación por parte de Faria e Sousa, gran adaptador de los “modos de dizer camonianos” (540), del soneto en castellano de autor desconocido, que aparece después del soneto de Terrazas en *Flores*: “[S]uponho mais que o texto castelhano, infelizmente de autor desconhecido, representa de facto o original, sendo mera cópia a redacção portuguesa” (539). Sobre este último punto, Fucilla concuerda con Michaëlis: “la versión portuguesa [es decir, el soneto atribuido a Camoens] incluida por Antonio Alvares da Cunha en sus obras no es sino una traducción de un soneto español” (114). Para Michäelis, la traducción al portugués perfecciona el modelo

español: “Os versos 6 e 7 parecen-me mais belos no texto portugués, e em geral todas as consonancias” (539).

Menéndez y Pelayo ya había notado que en la colección *Flores de baria poesía*, “después del soneto ‘Dejad las hebras de oro ensortijado’, hay otro anónimo sobre el mismo tema; pero de mérito muy inferior: ‘Volvedle la blancura al azucena’” (cit. en Henríquez Ureña 50). Henríquez Ureña concuerda con la calidad inferior de este soneto anónimo y añade que “probablemente es anterior en fecha [al soneto de Terrazas] y sirvió de modelo al poeta mejicano” (50). Fucilla atribuye el soneto español a Francisco de Figueroa (Alcalá de Henares, 1540-88), poeta de fuerte influencia petrarquista, y elogia la belleza del primer cuarteto, mientras que “el restante de la poesía es algo ajado por el abuso de la mitología” (113). Bustos Táuler coincide con el erudito dominicano en que el soneto español “atribuido a Figueroa [. . .] parece el molde claro sobre el que Terrazas construye su soneto” (10). Asimismo, Luis Rosales señala que tanto el soneto de Terrazas como el español “son traducciones más o menos libres” del soneto de Camoens, “y esto explica su extraordinaria semejanza” (150).

Bustos Táuler aclara con precisión la falta de reconocimiento y serie de malentendidos, repetidos hasta la actualidad, en torno a las primeras observaciones de la profesora Michaëlis (10-11, n. 14, n17). A continuación cito la versión del poema atribuido a Camoens que aparece en el ensayo “Investigações” de la romanista alemana-portuguesa:

Tornay essa brancura a alva açucena  
E essa purpurea cor ás puras rosas:  
Tornay ao Sol as chammas luminosas  
De essa vista, que a roubos vos condena.

Tornay á suavissima Sirena  
De essa voz as cadencias deleitosas;  
Tornay a graça ás Graças, que queixosas  
Estão de a ter por vós menos serena.

Tornay á bella Venus a beleza,  
A Minerva o saber, o engenho e a arte,  
E a pureza á castissima Diana.

Despojayvos de toda essa grandeza  
de doens; e ficareys em toda parte  
Comvosco só, que he só ser inhumana. (540)

En la introducción a su edición de las *Poesías* de Francisco de Terrazas, Antonio Castro Leal no cita a Michaëlis al apuntar que “Terrazas imita y mejora otro que sobre el mismo pensamiento había escrito el gran poeta portugués Luis de Camoens” (xxiii)<sup>13</sup>. Al igual que la estudiosa, Castro Leal relaciona el soneto de Terrazas con “un soneto en español (atribuido unas veces a Vadillo, el amigo de Cetina, y otras a Francisco de Figueroa, y que en realidad no es más que una traducción de los versos de Camoens) que tuvo también en cuenta nuestro poeta” (xxiii). Según el intelectual mexicano, el soneto de Terrazas “mejora sin duda ambas composiciones” (xxiii), y agrega: “La contraposición entre *lo divino y lo inhumano*, ideada por Camoens, ha sido traspuesta por Terrazas a un plano menos mitológico y más elocuente contraponiendo *lo amable y lo cruel*, en el que ha podido seguir con éxito al maestro de todo amor quejoso, a Francesco Petrarca” (xxiii).

Cito a continuación la versión original del poema anónimo que aparece en *Flores*, bajo el número 121. En la segunda columna, transcribo la versión que aparece en *Fucilla* (de las *Poesías de Francisco de Figueroa*, ed. Ángel González Palencia. [Madrid: 1943], p. 137)<sup>14</sup>:

Boluedle la blancura al açucena  
y el purpúreo color a los rosales,  
y aquesos vuestros ojos celestiales  
al cielo, con la luz que os dio serena.  
Boluedle el dulce canto a la serena  
con que hazéis su officio en los mortales;  
boluedle los cabellos naturales  
al oro, pues salieron de su vena.  
A Venus le bolued la gentileza;  
a Marte el pelear de que es más diestro;  
bolué el uelo a Diana, casta diosa.  
Quitad de uos aquesa suma alteza,  
quedados eis [sic] con sólo lo que es  
[vuestro:  
ques sólo ser ingrata y desdeñosa.  
(207-08)

Volvelde la blancura a la açucena,  
Y el purpúreo color a los rosales,  
Y aquesos bellos ojos celestiales  
Al cielo con la luz que os dió serena;  
Volvelde el dulce canto a la Sirena  
Con que tomáis vengança en los mortales;  
Volvelde los cabellos naturales  
Al oro, pues salieron de su vena;  
A Venus le volved la gentileça,  
A Mercurio el hablar, de que es maestro,  
Y el velo a Diana, casta diosa;  
Quitad de vos aquesa suma alteza,  
Y quedaréis con sólo lo que es vuestro,  
Que es sólo ser ingrata y desdeñosa.  
(114-15)

*Antecedentes italianos de las versiones hispano-portuguesas*

Fucilla suscribe la tesis pionera de Michaëlis para agregar un dato inédito, de suma importancia: “con anterioridad a las versiones hispano-portuguesas el tema ya se halla en la poesía italiana (en *Delle Rime di Diversi Nobili Huomini et Eccellenti Poeti nella Lingua Thoscana*. Libro Secondo. Vinegia, 1548, 133). En este tomo el soneto es anónimo, pero en *Rime Inedite del Cinquecento* (ed. L. Frati, Bologna, 1918, p. 18), está atribuido a Francesco Maria Molza [Modena, 1489-1544]” (114; 96 n. 4), autor de un cancionero de marcado influjo petrarquista (Micheli 114). Este soneto italiano (“Rendete al cielo”) fue, según Fucilla, “el modelo original por medio del cual fueron introducidas las variaciones hispano-portuguesas que poseemos” (115), variaciones que incluyen un hermoso soneto de Herrera “La viva llama dais, y luz ardiente” (151). Según el mismo crítico, Terrazas escribió su *Dejad las hebras* sirviéndose “de una o más de las versiones citadas” (115 n. 10). Bustos Táuler concuerda con esta interpretación al afirmar que el soneto de Maria Molza es la “fuente princeps” de “este sugerente grupo de sonetos” (11). Terrazas pudo distanciarse de Figueroa al prescindir, “con muy buen tino, del elemento mitológico”, teniendo conocimiento directo de la fuente italiana (11). Por otro lado, no cree que Terrazas llegara a leer el soneto CCXX de Francesco Petrarca, que “sí tuvo que conocer Francisco de Figueroa, como observa acertadamente Mercedes López Suárez, su editora moderna” (11)<sup>15</sup>. Citamos a continuación la transcripción del soneto de Francesco Maria Molza que se encuentra en Fucilla:

Rendete al ciel le sue bellezze sole  
 E le gratie, a le gratie, onde conquiso  
 Havete ogn'alma, che vi mira fiso  
 Di cui più pianger, che parlar si suole.

Et rendete i pensier, e le parole  
 E i sembianti, e gli sguardi, e 'l dolce riso,  
 Et tutti gli honor suoi al paradiso,  
 E al Sol rendete la beltà del Sole.

Et rendete ad Amor l'arco e lo strale;  
 Et rendete lor prima libertade  
 De l'alme tolte a i miseri mortali.

Che d'ogni altrui rendete in questa etade;  
 Non resterà se non con mille mali  
 Altro di vostro in voi, che crudeltade. (114)

En la misma página donde transcribe el poema atribuido a Francesco Maria Molza, Fucilla cita otro soneto que es “[o]tra interesante versión del tema [que] tiene por autor a [Bernardino] Tomitano [Padova, 1517-1576], y está también en *Delle Rime di Diversi...* *Op. cit.*, 39 v.”:

L'alto, chiaro, immortal, vivo splendore;  
 Ch'è ne i vostr'occhi e nel sereno viso;  
 Donna rendete al Sole, e al paradiso  
 I pensier casti, e 'l suo natio valore.

Rendete a me la libertate e 'l core,  
 Che da me havete si lontan diviso;  
 A Cipri bella il bel soave riso,  
 L'arco e li strali al mio avversario Amore.

De le soave angeliche parole  
 La celeste harmonia rendete al cielo;  
 L'odor, l'oro e le perle a l'Oriente.

Ch'altro non serà in voi, che l'ire sole  
 Co vostri ferì sdegni; che sovente  
 Mi fan d'huom vivo admantino gelo. (114)

### *Intertextos andaluces*

Para Bustos Táuler el primer poema de una serie de ocho poemas latinos de estilo petrarquista, del canónigo andaluz Francisco Pacheco (Jerez, 1539-1599) —dirigidos a una dama llamada Isabella, que presenta “el tópico de la mujer que reúne en sí lo mejor de la naturaleza” (9)—, es otra de las fuentes del soneto de Terrazas que venimos comentando:

[I] Ad pvcherrimam et doctissimam heroinam Isabellam

[...] crede mihi, formae dos aliena tuae est: redde rosae uernat rosea qui fronte ruborem, candorem niueumredde modesta niui; redde suas conchae gemmas, quibus ore renides, atque os trum labias quo tibi tinxit Amor [...]

I. A Isabel, bellísima y doctísima heroína

[...] créeme, la belleza con que has sido dotada no te pertenece: devuelve a la rosa el rubor que florece en tu frente rosácea; tu blancura de nieve, devuélvela, modesta, a la nieve. Devuelve a las conchas las perlas que brillan en tu boca y la púrpura con la que el Amor ha teñido tus labios. (10)

Bustos Táuler observa: “el mexicano emplea el mismo motivo y se acoge al patrón sintáctico del verbo en imperativo a lo largo de todo el soneto” (10). Según el mismo crítico, Terrazas conoció la lírica neolatina de Pacheco a través de Juan de la Cueva, amigo del canónigo (13-14). También hay rastros o ecos del magistral soneto de Terrazas en otro de Juan de la Cueva que incluyó en la edición de su obra, publicada en Sevilla en 1582 (16).

#### *Hallazgo de dos probables fuentes francesas*

Para finalizar, quisiera agregar a esta serie de sonetos, relacionados temáticamente entre sí, otro soneto de Joachim Du Bellay (Château de La Turmelière, provincia de Anjou, 1522-60), émulo de Ronsard, de su colección de sonetos amorosos titulada *Olive* (1549-50), compuestos en imitación de Petrarca. Según Henri Chamard, el soneto de Du Bellay es una imitación del soneto de Bernardino Tomitano, “L’alto, chiaro, immortal, vivo splendore” que aparece en la colección de sonetos petrarquistas *Rime diverse* de Gabriel Giolito (t. II, f. 39 [104]). Sugiere también que se cotejen ambos con otro soneto “d’un auteur inconnu”, “Rendete al ciel le sue bellezze sole”, que aparece en el mismo volumen (t. II, f. 133 [104]). Transcribimos a continuación el soneto XCI de Du Bellay, según la edición de Chamard:

Rendez à l'or cete couleur, qui dore  
 Ces blonds cheveux, rendez mil' autres choses:  
 A l'orient tant de perles encloses,  
 Et au Soleil ces beaux yeulx, que j'adore.

Rendez ces mains au blanc yvoir encore,  
 Ce seing au marbre & ces levres aux roses,  
 Ces doux soupirs aux fleurettes decloses,  
 Et ce beau teint à la vermeille Aurore.

Rendez aussi à l'Amour tous ses traictz,  
 Et à Venus ses graces & attraitz:  
 Rendez aux cieulx leur celeste harmonie.

Rendez encor' ce doux nom à son arbre,  
 Ou aux rochers rendez ce coeur de marbre,  
 Et aux lions cet' humble felonnie. (104-05)

En la misma nota a pie de página, donde aparece el soneto de Du Bellay, Chamard hace una mención que nos parece reveladora: “Cf. Magny, *Souspirs*, s. CLXXII (Courbet, p. 120)”. Consultando esta fuente, descubrimos un hermoso soneto que tiene clara relación intertextual con el citado de Du Bellay y con la serie que tratamos en este ensayo. La referencia a las Gracias que aparece en el segundo verso nos remite al soneto atribuido a Camoens y al de Maria Molza, y la mención de la crueldad de la dama, en el último, al mismo verso de Molza y de Terrazas. Transcribo a continuación el soneto CLXXII del poemario *Les souspirs* (1557) de Olivier de Magny (Cahors, 1529-1561), integrante al igual que Du Bellay, de quien era amigo, del grupo de la Pléyade:

Voz celestes beaultez, Dame, rendez aux cieux,  
 Et aux Graces rendez voz graces immortelles,  
 Et rendez voz vertuz aux neuf doctes pucelles,  
 Et au soleil rendez les raiz de voz beaux yeux.

Rendez, dame, rendez vostre riz gracieux,  
 Et de vostre beau sein les pomettes nouuelles  
 A la mere d'amour, qui les fait ainsi belles,  
 A fin d'enamourer les hommes & les dieux.

Rendez à Cupidon son arc & ses sagettes,  
 Dont vous rendez si bien les personnes subgettes,  
 Et puis ayant rendu ces diuines beaultez,

Et toutes ces vertuz d'où vous les auez prises,  
 Vous verrez qu'en rendant ces graces tant exquisés,  
 Vous vous trouueres seule avec voz cruaultez. (120-21)

Esta serie de traducciones e imitaciones creadoras son prueba del rico intercambio transatlántico, nutrido de la corriente petrarquista, que impactó la producción poética de América y Europa. Como señala Michaëlis:

Todos quantos o cultivaram na Peninsula (e os Sonetistas hispánicos são infinitos) eram discípulos dos italianos. Quanto á forma, e quanto ao espírito. Quanto aos assuntos, derivavam de preferencia dos clássicos gregos e latinos. Todos se adestravam na arte pela imitação mais ou menos livre de Petrarca e de seus sucessores: quer estrangeiros como Ariosto, Tasso, Bembo, Sannazzaro, Marino, etc., quer nacionaes como Garcilaso, Boscan, Camões. Na era do Renascimento, ninguem se pejava de copiar, ou de pelo menos tratar um tema já tratado por outrem. Muito, pelo contrário. Inspirar-se em obras-primas, preexistentes, traduzí-las textualmente, ou reproduzí-las com independencia, nacionalizar conceitos brilhantes, repetir versos inteiros, era moda. (511-512)

A través de un poema-joya de Terrazas, incluido en *Flores de baria poesía*, cancionero manuscrito petrarquista de amplia difusión en su tiempo, podemos apreciar la amplitud e intensidad de los diálogos, de las amistades y comunidades poéticas que se extienden, superando

---

grandes distancias, desde América hasta Europa, y cómo, alimentado de estos ricos intercambios culturales, un brillante poeta novohispano se encumbra sobre los hombros de los antiguos y de algunos de sus contemporáneos.

## NOTAS

<sup>1</sup>“En 1559 se decora con sonetos españoles y versos latinos el túmulo imperial en las exequias en honor de Carlos V; al certamen de 1585 concurren, según testimonio de Bernardo de Valbuena, trescientos poetas” (Castro Leal xiii).

<sup>2</sup>Los ensayos de Carilla y Chang-Rodríguez sobre poesía colonial novohispana, incluidos en los volúmenes 1 y 2 de la *Historia de la literatura mexicana* respectivamente, son de obligada consulta.

<sup>3</sup>Como afirma Álvaro Bustos Táuler: “encontramos en él [Terrazas] una refinada elaboración de los tópicos petrarquistas y una originalidad temática y estilística, compatible con un preciso manejo de las fuentes” (12).

<sup>4</sup>Por falta de espacio, no llevo a cabo un análisis histórico-cultural e intertextual de esta serie de poemas, tema que elaboraré en otro ensayo.

<sup>5</sup>*Flores de Baria poesía Re/coxida de varios poetas españoles Diuidesse Encinco / Libros como se declara en latabla que inmediately va / aquí, scripta Recopilosse en la ciudad de México Anno / Del nascimiento de NRO saluador IHUchristo de 1577 / Annos* (Peña, Flores 7). En la mayoría de nuestras citas hacemos referencia a la edición de 1980. Cuando no es el caso, especificamos el año de la nueva edición (2004).

<sup>6</sup>Sobre este tema, véase Peña, Flores 2004, apéndice 661-72.

<sup>7</sup>Íñigo Madrigal investiga la dimensión erótica y corporal innovadora de este magistral soneto de Terrazas.

<sup>8</sup>Gutierrez de Cetina, “uno de los patriarcas de la escuela italo-clásica” (Menéndez y Pelayo 39), ya que introdujo y difundió la lírica petrarquista en la Nueva España (Celorio, “Silencio” 17), residió en México en dos ocasiones, entre 1546 y 1557, año en que muere en Puebla de los Ángeles (Castro Leal xxii). Juan de la Cueva, también sevillano, moró en México de 1574 a 1577, “antes de sobresalir como preceptista del *Ejemplar poético*, dramaturgo fértil y audaz”, poeta épico y lírico (Méndez Plancarte xxii).

<sup>9</sup>Sobre Martín Cortés, hijo legítimo de Hernán Cortés y segundo marqués del Valle de Oaxaca, que participó en *Flores*, dice Margarita Peña: “No es aventurado pensar que, muy joven todavía, haya participado en la academia que reunía su padre, Hernán Cortés, en Sevilla entre los años de 1544 y 1547, y que ya en México, él, a semejanza de lo que se usaba en España, haya fundado su propia academia, a la que posiblemente habrían acudido algunos poetas criollos como Terrazas y Sámano, o peninsulares como González de Eslava. Manteniéndonos en el terreno de las conjeturas, podemos suponer que en esta tertulia habrían circulado las primicias de las *Flores de baria poesía*, los poemas que más tarde, en 1577, fueron

recogidos por un copista desconocido" ("Tres poetas" 146).

<sup>10</sup>En una publicación reciente, Margarita Peña investiga la presencia de Petrarca en la Nueva España: "la influencia del autor italiano sobre los poetas novohispanos del cancionero —Francisco de Terrazas, el principal de ellos— pudo llegar por dos vías: el conocimiento directo del *Cancionero* y los *Triunfos*, obras que figuran, sea en relaciones de embarques de libros enviados desde la península en el siglo XVI, o en listas de escrutinios realizados a habitantes de la ciudad de México; o la lectura de autores peninsulares que imitaban a Petrarca y que circulaban entre los hombres 'cultos' de la Nueva España" ("Gutierre de Cetina" 331). También Aviva Garribba aclara que, a pesar de la censura y las prohibiciones en contra de la importación de libros profanos, desde muy temprana época en la colonia, "[t]ra i libri italiani (che arrivavano sia in originale che in traduzione) non mancavano quelli di Petrarca [. . .]. La produzione coloniale lirica (così come quella epica, che lasceremo qui da parte) sorse e si sviluppò dunque profondamente influenzata ed imbevuta di italianismo, di neoplatonismo e di petrarchismo" (250). Véase también el artículo de Peconi que demuestra la llegada a la Nueva España, durante el siglo XVI, de literatura italiana, incluyendo la poesía de Petrarca.

<sup>11</sup>Estudios recientes de Raquel Chang-Rodríguez y Georgina Sabat de Rivers restituyen la importancia de la mujer en el campo de la creación poética durante la temprana época colonial. Chang-Rodríguez, por ejemplo, dilucida la dimensión transatlántica de la poesía de Leonor de Ovando en "Diálogos".

<sup>12</sup>Antonio Peconi proporciona un interesante dato sobre el arzobispo Moya de Contreras: "Cuando en 1571 se estableció en la Nueva España el Tribunal de la Inquisición, el primer Inquisidor Apostólico, el doctor Pedro Moya de Contreras que residía en la ciudad de México, en sus diferentes cartas enviadas al Comisario del Santo Oficio y a las Autoridades del puerto de Veracruz recomendaba el mayor cuidado en la vigilancia de los libros durante la visita a las naos. Al mismo tiempo que el Santo Oficio expedía edictos para las distintas ciudades de la Nueva España con el fin de impedir la circulación de libros prohibidos. El breve del Papa Gregorio XIII dado en Roma el 27 de agosto de 1573 tuvo inmediata repercusión en la Nueva España. En cumplimiento del mismo edicto se mandó a recoger "entre otros *Los Triumphos* del Petrarca, impreso en la Villa de Valladolid en 1541 en que se hallan ciertos errores y herejía" (101).

<sup>13</sup>Fucilla señala el descuido de Antonio Castro Leal quien "nota la fuente camoeniana, pero sin citar a Doña Carolina" (96 n. 4).

<sup>14</sup>Michaëlis de Vasconcellos cita otra versión con variantes:

La blancura bolved a la azuzena  
 Y el purpureo color a los rosales;  
 Y bolved esos ojos celestiales  
 Al Cielo con la luz que os dió serena.  
 Bolved el dulce canto a la Sirena  
 Con que hazeys sacrificio a los mortales;  
 Y esos vuestros cabellos naturales  
 Al oro, pues salieron de su vena.  
 A Venus le bolved la gentileza,  
 A Mercurio el hablar, de que es Maestro,  
 El blanco velo a Diana, casta Diosa.  
 Quitad de Vós aquessa suma alteza,  
 Y quedareys con solo lo que es vuestro,  
 Que es solo ser ingrata y desdeñosa. (540)

<sup>15</sup>Para no confundir más al lector, citamos aquí el soneto CCXX de Petrarca, de la edición bilingüe de Mark Musa. La traducción al español proviene de la edición de Cortines:

Onde tolse Amor l'oro et di qual vena  
 per far due treccie bionde? e 'n quali spine  
 colse le rose, e 'n qual piaggia le brine  
 tenere e fresche, et die' lor polso et lena?  
 onde le perle in ch'ei frange et affrena  
 dolci parole oneste et pellegrine?  
 onde tante bellezze et sì divine  
 di quella fronte più che 'l ciel serena?  
 Da quali angeli mosse et di qual spera  
 quel celeste cantar che mi disface  
 sì che n'avanza omai da disfar poco?  
 Di qual sol nacque l'alma luce altera  
 di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace,  
 che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n foco

¿Dónde halló Amor el oro, y en qué vena,  
 para las rubias trenzas? ¿y en qué espinas  
 las rosas, y en qué prados las escarchas  
 frescas que aliento y pulso les dio luego?  
 ¿Dónde las perlas en las que fragua y frena  
 dulces palabras, castas y excelentes?  
 ¿dónde tantas bellezas, tan divinas,  
 de esa frente serena más que el cielo?

¿De qué ángeles proviene, y de qué esfera,  
el celeste cantar que me deshace  
tanto que habrá de deshacerme en poco?

¿De qué sol esa luz excelsa y noble  
de los ojos que paz me dan y guerra,  
y en hielo y fuego el corazón consumen?