

LA POESÍA ESPAÑOLA EN MILÁN ALREDEDOR DE LOS RABISCH: CARACTERES DE UNA RECEPCIÓN EN LA CONSONANCIA

Giuseppe MAZZOCCHI

Università di Pavia

El tema que tocaré de forma muy somera y apoyándome descaradamente en el trabajo realizado por otros, tiene evidentemente que ver con la literatura comparada, y una exigencia especial que nos impone su estudio en el ámbito hispano-italiano, es decir el tener en cuenta la geografía de la literatura italiana. No deja de ser algo paradójico el que sigamos refiriéndonos al petrarquismo de Garcilaso como italiano a secas a pesar de todo lo que ya sabemos sobre lo que contó en su caso la especificidad napolitana: una estancia de Garcilaso en otra capital cultural italiana (pongamos Roma, Florencia, o Milán si no queremos salir de los territorios dominados por España) le habría dado a su poesía una orientación totalmente diferente con consecuencias que solo se pueden imaginar en relación con la poesía española posterior. Ni la atención humanista a los clásicos, ni el manierismo acentuado que caracteriza la poesía de Garcilaso y que ha sorprendido a sus mejores lectores¹ se explicarían sin las particulares connotaciones de la poesía vulgar napolitana (y más en general meridional), y su reserva ante la propuesta bembista. No se trata, como es evidente, de ser deterministas, y no podemos olvidar que las cosas se pueden complicar (en Garcilaso se da la intertextualidad con Bembo y Bernardo Tasso, por poner dos voces extranapolitanas²), pero siempre hay que tener en cuenta la pluralidad de centros culturales y unas tradiciones que se desarrollan con fuerza y autonomía y mantienen su individualidad con

¹ Véase Cesare Segre, «Analisi concettuale della prima égloga di Garcilaso», en *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 161-182.

² Ver Giovanni Caravaggi, «Hacia la invención de la epístola poética en España», *Canente*, 2-3 (2002), pp. 139-148 (quien evidencia cómo el encuentro de Garcilaso con Bernardo Tasso en Nápoles hace que el poeta español entre en contacto con el horacianismo ferrarés); y para Bembo el comentario textual de Bienvenido Morros en su edición de Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.

pujanza a lo largo de los siglos. Esta peculiar situación no solo diversifica los estímulos e impulsos que un escritor español recibe, sino también la forma de relacionarse con la cultura hispánica por parte de los hombres de letras italianos: la recepción distinta del teatro barroco español en áreas diferentes de la Península Italiana, por ejemplo, lo demuestra³.

El Milán borromaico de Giovan Paolo Lomazzo y de su libro *Rabisch* (impreso en 1589) nos ofrece una ocasión importante para reflexionar sobre la presencia de la poesía española en un área definida. En el círculo de Lomazzo descuella un poeta como el español Cosme de Aldana, cuya aventura milanesa (llegó a Milán en 1584, donde debió de morir a principios del siglo siguiente), conocemos cada vez más gracias al empeño de especialistas como María Luisa Cerrón y Paolo Pintacuda⁴, quienes han profundizado de forma especial sus facetas tipográfica y creativa. ¿De qué forma se relaciona el hermano del más dotado Francisco en el ámbito de la producción milanesa de su tiempo? Una poesía, la que se elabora en Milán, que respecto a la sordina de las primeras décadas del siglo parece muy viva, aunque alejada de hecho de la nacional; se trata, en efecto, de un tipo de poesía marcado por una acentuada tendencia celebrativa y muy vinculado a las estructuras de poder, tanto el civil (es decir el español, pero teniendo en cuenta las amplias autonomías reconocidas a las élites locales) como el religioso, donde domina una agencia cultural (como hoy la llamaríamos) con la vigencia de la diócesis. En este cuadro, la figura de Lomazzo, con sus compañeros, se ha identificado como alternativa, por su fuerte tendencia a la irregularidad expresiva, hasta llegar al expresionismo, que se manifiesta tanto en los *Rabisch* como en los menos conocidos y leídos *Grotteschi*⁵, impresos en 1587. La primera obra recoge unos 100 poemas (predomina el soneto), de Lomazzo y de varios autores

³ Para la lengua, la literatura y el teatro en el Milán español véase la síntesis de Giuseppe Mazzocchi en el colectivo en prensa *Villes à la croisée des langues (XVI^e-XVII^e siècles)*. Milan, Naples, Palerme, Anvers, Hambourg, Génève, Droz.

⁴ Sirve de excelente introducción, Paolo Pintacuda, «Aldana Cosme (¿Nápoles 1538?-¿Milán, 1600-1601?)», en *Diccionario filológico de la literatura española. Siglo XVI*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009, pp. 38-49. Sigue siendo de referencia también la exploración bibliográfica de María Luisa Cerrón Puga, «Itinerario editorial de Cosme de Aldana, “gentilhombre entretenido de su Majestad Católica”», *Studi ispanici*, s.n. (1987-1988), pp. 181-240.

⁵ Para ser más exactos *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i grotteschi vsati da' pittori, ha cantato...* Ofrece una presentación excelente del libro Silvia Longhi en la extensa ficha que redactó para el catálogo de la exposición *Sul Tesin piantàro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Pavia, Edizioni Cardano, 2002, pp. 142-147. Es muy útil también, en el mismo volumen, la que Mirko Volpi le dedica a los *Rabisch* (pp. 469-471). Ambos autores aportan toda la bibliografía reciente. En general este catálogo se ha convertido, desde su aparición, en atlas de referencia inexcusable para la historia de la evolución de la poesía en Lombardía en los siglos XVI y XVII, y tiene también una amplia sección dedicada a libros y manuscritos españoles.

reunidos por él en academia, escritos en su gran mayoría en el dialecto *facchinesco*, o sea la imitación literaria del lombardo serrano del Valle de Blenio (en el actual Canton Ticino) que hablaban en Milán mozos y peones de esa procedencia. En los *Grotteschi*, por otra parte, figuran unos 850 poemas de Lomazzo (en su gran mayoría sonetos) acompañados, como elemento paratextual variamente distribuido en los siete libros con que cuenta la colección, de muchos versos celebrativos y justificativos de la obra escritos por varios autores. Cosme, como es sabido, figura en ambos libros; y antes de definir el sentido de esta presencia, tenemos que aclarar el significado de los mismos: en función de ello, sin duda cobrará cuerpo también la interpretación de los textos de Cosme, y podremos sacar propuestas interpretativas sobre su obra literaria, y en particular sobre su mal conocida *Asneida*. Dicha consecuencia, que puede resultar del todo obvia, puede ascender a la categoría de problema si tenemos en cuenta que Dante Isella, el editor de los *Rabisch* (uno de los textos de más difícil interpretación de la literatura italiana), ve aflorar en Lomazzo una línea estética, literaria y artística contrapuesta a la contrarreformista de Carlo Borromeo, el príncipe de la Iglesia postridentina lombarda. La libertad jocosa de los textos poéticos (tanto los dialectales de los *Rabisch* como los toscanos de los *Grotteschi*), más allá de su evidente relación con la pintura *grottesca* y con Arcimboldo, reflejan, según Isella, una concepción naturalista en filosofía, órfica y platónica en la estética, y una mal disimulada reluctancia ante las propuestas devocionales borromaicas y su aspiración al control ideológico de la actividad creativa de artistas y literatos. En suma, un «movimento culturale di fronda» por parte de un grupo de intelectuales marginados por la «dittatura spirituale del controriformismo carliano»⁶. Incluso el retraso en la publicación de los *Rabisch* se explicaría con la presencia de Borromeo, cuya muerte (1584) haría posible la publicación de los versos de Lomazzo y sus académicos. En el estudio que acompaña la magistral edición de los textos, Isella hasta llega a suponer una no demostrada relación con una posible propaganda protestante manuscrita dialectal que por los Grigioni suizos bajaría a Milán, y que le permitiría a Lomazzo y a su círculo familiarizarse con el dialecto *facchinesco*⁷. Mientras que, en opinión del crítico, se podría leer una alusión a la deseada muerte del impositivo y asfixiante cardinal obispo en el soneto II, 50, cuyo segundo terceto reza:

⁶ Giovan Paolo Lomazzo e i Facchin della Val di Blenio, *Rabisch*, ed. de Dante Isella, Torino, Einaudi, 1993, p. xx.

⁷ *Ibidem*, pp. XLIV-XLV.

E fù 'd sta scient or Lucca
impirem on librase di nòst scriciur
ch'o faran stà i minciogn ascos ar scur.

Isella traduce «e che una volta uscito da questo mondo il Luca, riempiremo un grosso libro dei nostri scritti che faranno stare i minchioni nascosti al buio»⁸. «Lucca», en la interpretación de Isella sería *senhal* del mismo Carlo Borromeo, por cierto sin que se conozca ningún otro documento o fuente donde esto se dé.

Una interpretación ideológica tan acusada y definitiva se ha extendido también a los historiadores del arte, a partir del hecho de que el mismo Lomazzo fue pintor y teórico de la pintura y de que también eran artistas muchos de los poetas que se movían por su círculo; de este modo se contraponen lo devocional del arte borromaico a una producción secular caracterizada por la libertad. En esta línea es muy interesante el libro de Alessandro Morandotti sobre la Villa Litta de Lainate que en los años ochenta del siglo XVI mandó construir Pirro Visconti Borromeo (académico de Lomazzo también, por cierto, y figura de primer rango social y político en el Milán del tiempo): tenemos aquí el triunfo de la iconografía pagana y de lo *grottesco*, con fuentes, jardín, cuevas y estatuas. El conjunto lo interpreta Morandotti como expresión de un Milán profano contrapuesto al Milán religioso y apenas tolerado por el segundo hasta su forzada homologación (un caso revelador sería la trayectoria del pintor Camillo Procaccini). Por otra parte, Morandotti reconoce, dadas las «similitudini», «come sia difficile dividere la Milano profana da quella sacra, almeno dal punto di vista delle scelte stilistiche. E quella lingua comune aveva trovato uno dei centri di elaborazione più eterodossi anche tra le sale della villa di Lainate»⁹.

No deja de ser interesante, para un historiador de la poesía española, la extensión de estas connotaciones a un poeta a todas luces relacionado con tal ambiente como Cosme, que tiene dos sonetos españoles de elogio a Lomazzo en los *Rabisch*, y siete (cinco en italiano y dos en español) en los *Grotteschi*. Por otra parte, Cosme, con el nombre de Compà Cosm (y el apellido dialectalizado en Ardana), está en la Academia de Lomazzo, quien le dedica en los mismos *Rabisch* un divertido soneto-*calembour* construido a partir del significado del nombre del amigo español¹⁰. Esta colocación en un ambiente literario alternativo y *underground* no deja de sorprendernos si tenemos en

⁸ *Ibidem*, p. 235.

⁹ Alessandro Morandotti, *Milano profana nell'età del Borromeo*, Milano, Electa, 2005, p. 202.

¹⁰ Giovan Paolo Lomazzo e i Facchin della Val di Blenio, *Rabisch*, ed. cit., pp. 79 y 142-143.

cuenta, de entrada, su producción tan extensa, de tono tan alineado con la cultura dominante en muchos aspectos, que brota de la pérdida de su hermano; y de igual modo no convence el intento de vincular a Cosme con corrientes erasmistas o próximas al protestantismo¹¹. Por tanto, incluso desde el hispanismo, habrá que compartir más bien la duda que, desde el enorme respeto que merece la reconstrucción filológica y lingüística de Isella, quien le ha devuelto a la literatura dialectal italiana un clásico perdido, han expresado un especialista de literatura lombarda como Angelo Stella¹² y, de forma más argumentada, un historiador del ambiente religioso y espiritual de Lombardía como Danilo Zardin, quien observa: «il punto nodale dell'interpretazione che la mostra luganese ci propone come chiave esaustiva poggia sulla scelta di prendere totalmente sul serio, e di razionalizzare quindi, in termini di aperta strategia di opposizione, i tratti di creatività non convenzionale, anti-aulica, di marcato abbassamento derisorio e parodistico, rinvenibili nel corpus delle testimonianze lasciate da Lomazzo e in modo più o meno diretto collegabili alla sua cerchia di frequentazioni. In questo modo, ne viene depotenziato lo sfondo ludico, conviviale, ricreativo, per enfatizzare, invece, l'intento progettuale, propositivo, i rinvii neanche troppo impliciti a una concezione della libertà dell'arte e più ancora a una gestione autonoma della vita degli individui e delle loro trame di relazione che finiscono con l'apparire conflittuali e diametralmente alternativi rispetto alle norme e alle censure e limitazioni dell'immagine di uomo e di società rivendicata come modello dai poteri forti dell'istituzione, in particolare ecclesiastica»¹³. Zardin pone de relieve además la falta de documentos o su lectura forzada, encaminándose todo para demostrar la contraposición entre los dos mundos, el eclesiástico y el laico, que mantienen en cambio contactos evidentes. Estos artistas considerados alternativos ejecutan numerosas comisiones de tipo religioso, de igual manera que el arte borromaico no es solo rigor, ni el espacio carnalesco es ajeno al mundo eclesiástico¹⁴.

¹¹ Cerrón Puga, «Itinerario editorial de Cosme de Aldana», art. cit., pp. 201-202; Alejandro Medina Bermúdez, «Un nuevo dato bibliográfico sobre Cosme de Aldana», *Cuadernos de filología italiana*, 14 (2007), pp. 245-257 (pp. 250-251).

¹² Angelo Stella, «Dentro (e oltre) la filologia lombarda», en *Lingue e dialetti nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Salerno, 1996, pp. 85-135, esp. pp. 95-96.

¹³ Véase la reseña del catálogo de la exposición *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento: l'Accademia della Val di Blenio* (Milano, Skira, 1998), *Studia Borromaica*, 12 (1998), pp. 448-456, esp. p. 452.

¹⁴ El estudio sobre la compleja figura de Giovan Pietro Giussani, activo en Milán entre el siglo XVI y el XVII, aporta, por analogía, otros elementos importantes para la reflexión: Danilo Zardin, «Milano "sacra" e "profana": dalla "favola politica" del *Brancaleone* alla *Istoria evangelica* di Giovan Pietro Giussani», en *Studi in memoria di Cesare Mozzarelli*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, vol. I, pp. 285-323.

Volvamos entonces al ya citado v. 12 del soneto II, 50 de los *Rabisch*. ¿Realmente «Lucca» es ‘Lucas’, nombre propio? En el impreso tenemos «or Lucca», con, creo, una mala separación de palabras. En efecto *orlocch* de los dialectos lombardos corresponde al toscano *allocco* (‘mochuelo’), y se utilizaba y se utiliza todavía metafóricamente con el significado de ‘tonto’¹⁵, como el correspondiente toscano, que en la misma acepción translaticia figura en los *Grotteschi*¹⁶. El verso, pues, alude a gente tonta e incapaz de comprender los textos de los académicos, tanto más que *orlucca* (sin más ocurrencias femeninas en los *Rabisch*) figura en la tabla de términos de difícil comprensión que encontramos en el pliego K del libro, y se traduce al toscano como «balorda et goffa»¹⁷. Creo que no pueden quedar dudas razonables sobre la enmienda que necesita este lugar, que se ha considerado esencial para fundamentar la interpretación ideológica de todo el libro.

Creo firmemente que tenemos que devolverle a las dos colecciones poéticas de Lomazzo un valor en esencial estilístico, lo cual, por lo que comentábamos, no puede dejar de repercutir sobre nuestra interpretación de la poesía de Cosme de Aldana; una lectura sin prejuicios de la obra de Lomazzo, como es evidente, nos permite también reconstruir el sentido de la estancia milanesa de Cosme de Aldana.

Si dejamos de lado el aspecto lingüístico, los *Rabisch* interesan sobre todo por su carácter documental, ya que presentan una sucesión de textos esencialmente ocasionales y encomiásticos, expresión característica de la sociedad literaria milanesa, donde la ausencia de una corte¹⁸ favorece el pulular de grupos nutridos de literatos con frecuencia reunidos en academias y relacionados entre sí por la circunstancia de compartir el mismo espacio urbano (o de gravitar sobre este) y que, en una realidad que no deja de ser periférica, tienen la opción de crear y experimentar de forma más autónoma que en otros lugares, sintiéndose más grupo que acólitos¹⁹.

¹⁵ Cherubini da a la forma *orlocch* por *lorocch* la categoría de rural (Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Imperial Regia Stamperia, 1839).

¹⁶ Es interesante que también en el toscano de Lomazzo el término ocurra en un contexto de polémica literaria (un soneto contra los artistas y poetas que imitan el arte *grottesco* sin comprender su profundidad): «Non s’acorgevan poi gli spirti sciocchi, / come i grotteschi vogliono esser cinti / d’emblem, istorie et altre mostrazioni, / che spaventan i savi, i pazzi e allocchi, / et d’altri bei caprizzi, i quali finti / vediamo nei grotteschi vaghi et buoni» (p. 282).

¹⁷ La tabla está reproducida en la edición de Isella (pp. 311-317), quien recupera el dato para comentar la otra ocurrencia masculina del término: *Rabisch*, ed. cit., II, 46, 6.

¹⁸ Sigo pensando que la ausencia en Milán de una corte, mientras la hubo en Nápoles, marca la diferencia entre ambas ciudades. A pesar de todo el aprecio que merecen sus investigaciones, no me convence del todo la extensión que propone Álvarez-Ossorio del concepto de corte, abarcando con el mismo realidades urbanas de la Italia española que no ascienden a dicha categoría.

¹⁹ Simone Albonico, «Profilo delle accademie letterarie milanesi nel Cinquecento», en *Rabisch. II*

Retengamos este elemento para acercarnos ahora a esa joya que son los *Grotteschi*, sin duda el fruto más logrado de Lomazzo escritor. Los escasos lectores, aunque todos de categoría, se han dejado arrasar normalmente por el desmedido conjunto textual, y no siempre, más allá de la división en siete libros (cada uno con su portadilla y abundante paratexto literario), han reconocido una estructura coherente. Tampoco han sabido reconocer, me parece, el valor que tienen los textos que no son de Lomazzo sino de otros autores, y que acompañana a cada libro, antes y después del cuerpo de los de ese último. Por mi parte, creo que la división temática propuesta por el poeta es coherente y correcta, y que con el cambio de asunto nos indica el correspondiente cambio de registro: los *Grotteschi*, en efecto, están caracterizados por una pluralidad de tonos expresivos que tienen su punto de fuerza en la retórica y en la lengua. Estos son los temas que indica el epígrafe de cada libro:

I: «cose sacre, e religiose... le virtù.. le arti liberali»;

II: «lodi di vari principi e signori, di pittori, scultori, architetti, et opere loro»;

III: «lodi di diversi uomini eccellenti in armi et in lettere»;

IV: «varie dimostrazioni, essempli historie, riprensioni, et altre fantasie dichiarate sotto metafora»;

V: «diverse historie antiche et moderne, così sacre, come profane, con diverse sentenze, et avvertimenti raccolti insieme»;

VI: «vari grilli, chimere, caprizzi, bizzarrie, sotto metafore, sì come da studiosi ingegni si intenderà»;

VII: «De i costumi, et de le maniere de alcuni pochi poeti pedanti cantati per scherzo come pittori».

Cierra este verdadero monumento poético el «Breve trattato della vita dell'autore descritta da lui stesso in rime sciolte. Dove si fà mentione delle migliori opere da lui fatte, così di penna, come di pennello».

El simple repaso de las indicaciones del poeta nos muestra una jerarquización evidente desde la teología y la moral del libro I hasta los caprichos y bizzarrias (el segundo término, en la acepción italiana de 'rarezas') del libro VI, en el cual se han concentrado las atenciones de los críticos. Estos han realizado el uso extremista de la lengua y la tendencia a la construcción archimboldesca, disparatada, de los textos: las rimas *cómicas* (o sea ásperas y poco frecuentes), la *congeries*, la abundancia de nombres propios, la presencia recurrente de materiales lingüísticos ajenos al toscano (no son raros los extranjerismos y dialectalismos) y, sobre todo, la estructura del poema (normalmente un soneto) como disparate, sin una lógica aparente, o incluso con una lógica que salta

grottesco nell'arte del Cinquecento, ob. cit., pp. 101-110.

en el paso de los cuartetos a los tercetos o de estrofa a estrofa. En fin, un perfil de expresionista que exhibe y declara sus fuentes (en particular Burchiello, el poeta toscano de la primera mitad del siglo xv), y que con frecuencia no deja de meterse con la tradición petrarquista²⁰. Se entiende perfectamente cómo también los *Grotteschi* se han podido leer como la expresión de malestar y de protesta de Lomazzo, cuando lo que está en juego es más bien una diferencia de registro, que no podemos confundir con la manifestación más o menos críptica de una orientación heterodoxa, o simplemente de una visión del mundo opuesta a la dominante en el Milán español.

La consideración de lo hispánico por parte de Lomazzo nos ofrece al respecto elementos reveladores. Se ha comentado ya como hecho curioso, y hasta sorprendente, la escasa presencia de hispanismos entre los ingredientes lingüísticos del libro y, en especial, en su zona de disparates, cuando nos esperaríamos su aprovechamiento expresivo, tan común entre los escritores italianos de la época. Taddeo²¹ ha individuado solo un «sine falta» (con *sin* levemente latinizado) interesante por el contexto en el cual figura, que fue sin duda el inductor del préstamo. Y muy poco más puedo añadir yo: el «don studente»²² de p. 287 y la «tramoia» de p. 443. Me parece oportuno el comentario de Taddeo: «L'assenza dei più triti luoghi comuni dello spagnolismo coevo (*nada, nosotros, juro a Dios*) [...], prova lo scarso interesse del nostro per la mimesi di modelli etnico-caratteriali. In effetti la presenza dello spagnolo è inferiore a quanto ci si poteva attendere»²³. Pero lo interesante, en el mismo libro vi, son las continuas referencias grotescas a la realidad política del tiempo, y en particular a la presencia de España en Milán, y a la península italiana como tierra de contienda entre las grandes potencias (el Imperio, Francia y España). Un soneto como el siguiente, por ejemplo, nos transmite un pesimismo político radical, que implica a los intelectuales en su compromiso con el poder:

Boria di Francia, rabbia d'Alemagna,
ardir d'Italia e novità spagnuola,
andar diversamente tutti a scuola
da Momo e da Minos in Val Cucagna;

²⁰ La mejor descripción estilística, lingüística y retórica de los *Grotteschi* es la de Edoardo Taddeo, «I grilli poetici di un pittore, le Rime di G. P. Lomazzo», *Il contesto*, 3 (1971), pp. 141-181.

²¹ *Ibidem*, p. 156

²² *Don/Donna*, como títulos de respeto, ya los conoce el italiano medieval, pero su uso se extiende de forma vistosa a partir del siglo xvi por influjo ibérico (Gianluigi Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968, p. 197 n.).

²³ Edoardo Taddeo, «I grilli poetici», art. cit., p. 156.

dove tutti, non senza gran magagna,
ripresero gl'error, salvo che sola
salvar colei a cui quanto ben cola,
e c'ha Germania avuto e Francia e Spagna.

Molti poeti al suon di cotal tromba
desti salir con il lor studio fino
al ciel, pe'l mal scacciar in scura tomba,
là dove con le satire Pasquino
si fece appresso il ver empia colomba,
con danno alfin del grande e del piccino. (p. 483)

En general advertimos una apreciación desahogada de la realidad política del tiempo que llega hasta la representación escatológica de los soldados dentro del castillo de Milán, el símbolo de la presencia militar española en Lombardía al hospedar el presidio estable de la ciudad; pero se observará que en el desarrollo de tipo animalista se va perdiendo la lectura política concreta del texto:

Ruppe il castello di Milan un morto
per vendicarsi anch'ei, perché i fagioli
gl'aveva tossicati gli spagnuoli
per dar al re de le lendini un porto;
portando la bandiera ebber gran torto
le marmoggie co'i buffoli e i paiuoli,
a dar cotante busse ai ravvioli,
ond' i lombrichi ne gridar ne l'orto.

Soggiunser nei calcagni a molti bigi
una turba di pesci marchigiani,
vestiti de le mura di Parigi;
tanto fecer i porci coi fagiani
che gli poser a star con Malagigi
per apprender a far berette a' cani. (p. 479)

Y los tercetos de otro soneto ofrecen una visión cruda de la situación política y de la capacidad italiana de aprovecharla:

Oh felici spagnuoi sgusciamerlocchi,
quanto più dei tedeschi buon compagni
et dei franzesi che vi voglion morti!
Vi potete vantar con li ranocchi;
non già d'Italian, che suoi guadagni
fan di voialtri di Caronte a' porti. (p. 445)

Varios elementos retóricos recurrentes en estos textos políticos (de entrada, la rima *Spagna: Alemagna*, de gran arraigo en la poesía política italiana de la edad moderna), nos llevan a la conclusión no tanto del aprovechamiento del estilo para tratar de connotar un tema, sino de la conversión del estilo en tema, como nos sugiere también la abundancia de textos metapoéticos a lo largo del libro. Corrobora esta misma percepción la frecuente asociación de España con la narración de los cantares caballerescos: aflora, pues, la tradición *canterina* más que la poesía de la contienda política actual. Por otra parte, si el espíritu crítico, en lo político como en lo religioso, es un componente importante de la personalidad de Lomazzo, sus ataques van en contra del poder en sí, no tocan un poder determinado, y como en todo expresionista no pueden dejar de tener su fondo moral. El caos en el espacio textual corresponde a la percepción del desorden como elemento de la realidad, crucial para la comprensión de esta, aunque no sea la única clave de la cual se dispone, y sin que la razón interrumpa el ejercicio de sus funciones. Contra el caos de la vida y su sometimiento a la muerte (me muevo ahora por el libro IV) lo que se impone es la eficacia de las indulgencias, como se sugiere en el soneto siguiente, donde la reafirmación de los principios teológicos más atacados por los protestantes se acompaña de un desengaño que, de forma prebarroca²⁴, atropella del mismo modo el amor a la riqueza y el amor al saber:

Che ci val ad entrar per dotte porte
e affaticarsi in ammassar tesoro,
se su 'l più bel ordir qualche lavoro
ci assale, interrompendoci, la morte?
Dunque, fuggendo tutte le vie torte
del esser nostro, al re del sommo coro
rendiam onor, che per darci ristoro
ci aspetta a star con lui ne l'alta corte.
Et per farci più pronti a tanto bene,
senza pensar più oltre a le scienze,
le quai partorito han tante eresie,
de la Chiesa, che 'l Santo Spirto tiene,
l'alte parole e forze d'indulgenze
pigliam, d'ognor facendo opere pie. (p. 276)

²⁴ Sobre el carácter de anticipación de la poesía de Lomazzo insiste Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. «Idea del tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2014².

Una vez descartada la hipótesis de interpretar de forma irónica o nicodemista el poema²⁵, ya que no representa un *unicum* en un libro con tonos muy variados, habrá que considerar lo coloquial del texto, que se manifiesta en particular en el «pigliam» del último verso (subrayado por su colocación al final del período), o en las rimas en *-orte* o *-enze*²⁶.

Por otra parte los poemas políticos del libro II nos ofrecen una visión entusiasta de la monarquía hispánica, en particular en sus positivos efectos sobre Milán:

Da poi ch'uscito fu dal materno alvo,
dal falso e reo ond'era il mondo avolto
rimase il giusto e 'l ver libero e sciolto,
e tornò lieto il buon Saturno calvo.

Questo gran re Ferdinando Consalvo
mandò nel Stato di Milan già molto
afflitto e in tutte le miserie involto,
acciò che il buon dal reo restasse salvo.

Tienti felice, oh Spagna, poi che un austro
hai tanto pio, tanto clemente e degno,
e lieti sian tutti suoi altri flati.

Saglión del gran Filippo al divin claustro
l'opre rare celesti, ad onta e sdegno
del fiero trace et altri rinegati. (p. 85)

Sería demasiado fácil descalificar esta parte de la producción del autor por encomiástica y pedigüeña una vez que entra en la arquitectura de un libro con la misma autoridad de la que resulta hoy más interesante, sin que los contemporáneos discriminasen entre una zona y otra.

La personalidad de Lomazzo resulta, en conclusión, muy compleja, pero no entra en contradicción consigo misma. Es más: frente a la marginación de la que se quiso verle víctima, según ya argumentó Zardin, su inserción en el ambiente milanés (considérese, por ejemplo, en la autobiografía en verso que cierra los *Grotteschi*, la alusión a muchos retratos realizados para miembros

²⁵ En contra de lo que sugiere Taddeo para este sector de la producción toscana de Lomazzo: «L'intento moraleggiante e di edificazione religiosa è in questa sede affermato con più scoperta insistenza; ma che si tratti di vera militanza sotto standardi tridentini mi sembra dubbio» (Taddeo, «I grilli poetici», art. cit., pp. 150-151).

²⁶ Es interesante la posición intermedia de Taddeo, quien considera el *nonsense* de los *Grotteschi* como elemento productor de sentido, a partir de una actitud de moralista no propiamente tridentino: «Questo insistente moralismo, che impiega motivi comuni della tradizione cristiana, non ha però precisi connotati tridentini, ma denuncia sperequazioni e ingiustizie sociali rivelando un disagio personalmente sofferto, e indubbiamente dovuto alla crisi economica, che non risparmiava gli artisti» (*ibidem*, p. 181).

de la élite española de gobierno) es evidente y demostrada por su propia presencia en los anales tipográficos de la ciudad: ni lo es menos el hecho de que se haya convertido en punto de referencia para muchos intelectuales asentados en Milán, Cosme de Aldana incluido. De los siete sonetos de este que figuran en los *Grotteschi*, merecen especial atención los dos que se leen en la p. 495 y que aquí vuelvo a transcribir²⁷:

S'io avessi del mar l'alto rimbombo,
et cicalassi come una gazzuola,
et fossi andato d'Omero alla scuola,
e forte come Atlante avessi il lombo,
 et volassi più alto che colombo,
et avessi letto il gran gardo d'Iola,
e sapessi sonar ben di piuola,
e fussi fatto ancor tutto di piombo,
 e avessi mille lingue, occhi trecento,
e più petto che Ercole e più lena,
et più voci che ebbe il firmamento,
 non potrei mai cantar l'alma e serena
musa di tua grottesca, alto ornamento
della età nostra or sì di lumi piena.

Il mantovano, il greco, il sulmonese,
l'ibero, il toscano, l'indo, et il germano,
il gallo, il scita, il belga e l'africano,
con quante furo voci al mondo intese,
 non potriano aver sì mai le ali stese
che la grottesca tua di monte e piano
pingesser con sì dotta e ricca mano
come te, cui Apollo ha le armi rese.
 Ciascun le sue ti rende, et dian tributo
a te gl'eroi, poiché in te solo piove
grazia da far parlar chi fosse muto;
 Cinthia, Mercurio, Venere e ancor Giove,
Proserpina, Vulcan, Cerbero e Pluto
ti faccian riverenze umili e nove.

²⁷ También figuran en Antonio Rodríguez-Moñino, *Los poetas extremeños el siglo XVI. Estudios bibliográficos*, Badajoz, Diputación Provincial, 1935, pp. 135 y 138 (con un error en la indicación de la foliación del primero). El trabajo de Rodríguez-Moñino fue pionero en rescatar la presencia de Cosme en la tipografía milanesa y conserva su utilidad por las abundantes transcripciones de textos.

Ambos textos superan la línea del encomio rendido a Lomazzo por su doble destreza, como pintor y como literato, y a partir de la ceguera de la que fue víctima y le impidió seguir practicando la pintura: son estos los argumentos declinados por la gran mayoría de los autores (Cosme incluido) de las composiciones paratextuales que, según se decía, abundan en el libro²⁸. En cambio, en los dos sonetos transcritos, que acompañan al libro VI con los de otros poetas, Cosme alaba el estilo grotesco retomando unos rasgos del mismo. El primero, en efecto, está construido con una larga serie de oraciones condicionales, que se resuelven en la apódosis solo en el segundo terceto («Non potrei mai...»), donde el poeta declara, admirado, la incapacidad de imitar a la musa *grottesca* del amigo. Por otra parte (y es el dato interesante) el estilo *grottesco* queda imitado en la inconfundible unión de elementos eruditos y elementos bajos, de referencias cultas y detalles naturalistas o concretos, no siempre congruentes con el contexto («e fussi fatto ancor tutto di piombo») y que de alguna forma se proyectan sobre los eruditos («andare alla scuola d'Omero», «avere il lombo forte come Atlante»); también la elección de las rimas (-*ombo*, -*uola*) tiende manifiestamente a lo cómico. El segundo soneto presenta al principio y al final, es decir en una posición de fuerte evidencia, la acumulación erudita (de gentilicios y de nombres propios mitológicos), que en estas mismas colocaciones (en particular la de apertura) es un elemento característico del soneto lomazziano²⁹. Lo que sí se mantiene en ambos sonetos, en contra de lo que se da en Lomazzo y en particular en los textos de su libro VI, es la coherencia sintáctica: el texto de Cosme, a pesar de los elementos grotescos destacados, no sufre la frecuente fractura de sentido a la cual se somete el soneto de Lomazzo cuando los tercetos no prosiguen el razonamiento de los cuartetos produciendo el inevitable corte de la comunicación. También hay que decir que varios de los poemas de otros autores que como los de Cosme se colocan en el entorno del mismo libro VI, tienden a imitar el estilo *grottesco* que caracteriza esta sección.

Lo que quisiera resaltar, entonces, es lo estimulante, diría técnicamente estimulante, que pudo ser para Cosme la estancia en Milán. Formado en Italia,

²⁸ Cosme aprovecha el motivo también en el soneto «Voi che di arte e saper passaste il segno», que escribe como respuesta al de Lomazzo «Entrò già per salvar la patria e 'l regno», dedicado a la muerte de Francisco de Aldana (ambos en Cosme de Aldana, *Rime...in morte di suo fratello*, Milano, Giacomo Picaglia, 1587, f. E5 v).

²⁹ Y que no dejamos de encontrar en la producción de Cosme. Véase, por ejemplo, la pareja de sonetos «La tierra el agua, el aire, el fuego, el cielo» – «Venere, Cinthia, Mercurio, Apollo e Marte», que analiza Paolo Pintacuda, «Cosme de Aldana traduttore e imitatore di se stesso. Fra le *Rime* e i *Sonetos* (Milano 1587)», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011, 3 vols., III, pp. 407-424.

y enriquecido por sus experiencias toscanas, Cosme se encuentra en Milán con un ambiente digno desde el punto de vista intelectual, pero a la vez falto de un fuerte centro de poder condicionante en el terreno de creación poética. Hay unos elementos típicos de la poesía de Cosme de Aldana, como el proceso de reescritura, la variación insistente sobre el mismo tema, la presencia de una estructura subyacente de organización del corpus macrotextual (sin que se llegue a la evidencia de un *canzoniere* entendido como la armazón de los *Rerum vulgarium fragmenta*)³⁰, la predilección por el soneto o la práctica del bilingüismo (italiano-dialecto en Lomazzo, español-italiano en Cosme) que se ven bajo una luz más clara si los contrastamos con el ambiente milanés de fondo. Y, en especial, la obra menos conocida de Cosme, la *Asneida*, que con toda probabilidad se imprimió en Milán y se concibió en el ambiente, mejor en el aura, de la capital ducal, difícilmente se podría interpretar sin la referencia a Lomazzo³¹. No intento adelantar aquí, por la falta de espacio y de los sondeos necesarios, los resultados que espero puedan surgir del seminario que sobre este texto se organizará en Pavía, pero, como pautas posibles de la interpretación (por supuesto adaptables a lo que emerja de la reflexión de los participantes en el seminario) quisiera poner en evidencia el carácter satírico del libro, la aplicación de la sátira a la reflexión metapoética (manifiesta, en particular, en el libro VII de los *Grotteschi*), la utilización cómica e irónica del elemento culto y erudito (rasgo muy típico de cualquier humanismo), el plurilingüismo, la aplicación del estilo grotesco sobre todo en la serie de sonetos (acompañados de un muy sugerente comentario en prosa) que figuran a partir del f. X5 r. Son estos últimos unos textos donde Cosme esgrime la autoironía, al recomendarle a Asnales su estilo como adecuado para sus capacidades; y, por otra parte, el carácter acentuadamente irónico y académico de toda la obra, que participa de muchos aspectos de una tradición paródica de origen universitario³², como se desprende también de la presencia en ella de una

³⁰ Paolo Pintacuda, «Le Rime di Cosme d'Aldana del 1587: riflessioni sull'organizzazione interna dei testi», *Bibliologia*, 5 (2010), pp. 27-56; y, del mismo, la introducción a su edición de Cosme de Aldana, *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.

³¹ Según señalaron ya María Luisa Cerrón Puga, «Itinerario editorial de Cosme de Aldana», art. cit., pp. 201-202; y Alejandro Medina Bermúdez, «Un nuevo dato bibliográfico», ob. cit.

³² Francisco Layna Ranz, «La disputa burlesca. Origen y trayectoria», *Criticón*, 64 (1995), pp. 7-160: las pp. 49-59 se dedican a una lectura atenta de la *Asneida*. Naturalmente para la *Asneida* habrá que tener en cuenta también la tradición de la poesía de disparate, muy difundida en España, y con raíces medievales en la tradición de obras de burlas: véase Blanca Perinián, *Poeta ludens. «Disparate», «perqué» y «chiste» en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979. De ahí que no sea legítima una lectura de la «libertad» del círculo de Lomazzo como actitud incompatible con las letras españolas del momento, según sugiere en cambio María Elena Manrique Ara, «Alabanza del arte grotesco y del artista menestral en la Accademia della Val di Blenio, por Giovanni Paolo Lomazzo: aproximación teórica, antología y traducción de sus poemas», *Locus amoenus*, 8 (2005-2006), pp. 133-145.

respuesta de Asnales a Cosme donde se atacan los versos de este último; y del hecho de que el mismo Cosme se atribuye el poco honroso apellido de Bachiller Asnana. Al contrario, los 22 sonetos proemiales (*melius abundare...*) representan una reflexión muy madura sobre sátira y grotesco que sería útil que tuvieran en cuenta también los críticos de Lomazzo.

Queda abierta la identificación del objeto del ataque, el poeta que se esconde bajo el nombre de Juan de Asnales, y que, según el testimonio de Suárez de Figueroa³³, se ha atrevido a criticar unos poemas de Cosme dirigidos al gobernador de Milán, el condestable Juan Fernández de Velasco, el Prete Jacopín de la polémica sobre las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso. Comparto la perplejidad de Crawford y de Rodríguez-Moñino sobre lo improbable que Juan de Asnales sea el propio gobernador³⁴: que un cortesano como Cosme se atreviera a atacarle de forma tan descarada y abierta (por mucha convención que haya por medio), después de haberle alabado de forma extrema en otros textos, no es pensable; y por otra parte el pasaje de Suárez de Figueroa, del que se deducía según Menéndez Pelayo esta identificación, no parece declararlo así³⁵. Para buscar candidatos (cuantos más mejor) hay que tener en cuenta que Juan de Asnales, como muchas de las relaciones literarias de Cosme, es militar (lo declara la extensa nota anónima impresa en el vuelto de la portada), que se le atribuyen con insistencia rasgos pastoriles (¿un mero elemento despectivo, o también una alusión a una parcela de la labor literaria del atacado?), que se le indica como poeta dedicado a la traducción de la *Jerusalén* del Tasso³⁶ y de otros textos italianos:

nombre inventará de mil tenores,
tal que un bruxo al saber no le trascienda. [...]
Él mil versos traduce de una en otra
lengua, ni sabe hablar bien castellano... (f. c6r-v)

Y de quien no se deja de señalar la escasa originalidad:

³³ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, ed. de María Isabel López Bascaña, Barcelona, PPU, 1988, vol. I, pp. 247-248 (III alivio).

³⁴ J. P. Wickersham Crawford, «The *Asneida* of Cosme de Aldana», *Revue Hispanique*, 81: 2 (1933), pp. 107-119; Antonio Rodríguez-Moñino, *Los poetas extremeños del siglo XVI*, ob. cit., pp. 231-232 n.

³⁵ «Este [Cosme] no contentándose con moler de continuo al gobernador con sonetazos, cierto día vino a tener tan extraordinario tesón en porfiar, que el contradictor, con seguridad de amigo, como riéndose, le dijo: “Dejad ya la porfia; que sois un asno”» (*El pasajero*, ed. cit., p. 248). Como se ve, el «contradictor» no tiene por qué ser el gobernador.

³⁶ F. c6r. Ya el v. que figura en el f. A8v («mil octavas dezis de faltas llenas») podría aludir a esta no irreprochable empresa.

Tenéis de autores mil versos de coro,
¿mas con qué gracia vuestros los hazéis?
Ganáis un gran brutal y alto decoro:
de ajeno y vuestro un libro componéis
como es de paños una y otra muestra,
y mezclas y colores juntaréis. (f. E4r)

No se me ocurre ningún escritor italoespañol contemporáneo de Cosme, y que se mueva por el entorno milanés, a quien mejor se le parezca este retrato satírico que a Juan Sedeño: era militar en la importante plaza de Alejandría, dado a la poesía pastoril (tanto como traductor de la *Arcadia* que como poeta original), traductor de Tasso (no del todo feliz, y con cierta tendencia a forzar el español en función del resultado³⁷), y perfectamente introducido en el ambiente literario milanés, gracias también a una figura clave como la del alejandrino Giuliano Gosellini³⁸. Queda por decir que la publicación madrileña de la *Jerusalén* de Sedeño (la primera versión del poema al español) se da en el año 1587, el mismo en el que se imprimen los *Grotteschi*: estamos en ese declinar de la década de los ochenta que por muchas razones resulta fundamental en la historia del grupo. Y en los *Grotteschi*, con un soneto de Aldana figura otro, en español y un tanto anodino, de Sedeño, que empieza *Homero y Zeusi diferentemente* (p. 23).

No faltan, por cierto, elementos que parecen hacer vacilar esta hipótesis de identificación (que me aventuro a avanzar simplemente por las coincidencias que parecen apoyarla). En primer lugar la edad juvenil de Asnales (indicado con frecuencia como poeta novel), mientras que Sedeño había nacido entorno a 1525, así que era unos 15 años mayor que Cosme. Por cierto, figuran en la *Asneida* pasajes ambiguos, donde Cosme indica que un asno envejece antes que un hombre (los veinte años de un asno son los cuarenta del hombre: f. E8v), así que se podría interpretar la juventud como referencia a la impericia poética simplemente. Otro elemento que parece encajar poco con lo que sabemos de Juan Sedeño son los ataques que Asnales recibe (en los sonetos que figuran a partir del f. Z2) como aristotélico y escolástico de estricta observancia, ataques que habría que contrastar con la acusación de ser ignorante de lógica (ff. F7v-8r). En todo caso es posible que le interesase menos a Cosme una rígida adherencia de sus versos al perfil del atacado, que la diversión que componerlos le debía causar y quería que les causase

³⁷ Giuseppe Mazzocchi, «Sugli italianismi nell'opera di Juan Sedeño», en *Scrittura e riscrittura: traduzioni, refundiciones, parodie e plaghi*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 83-96.

³⁸ *Sul Tesin*, ob. cit., pp. 120-126. Para los datos biográficos conocidos sobre Sedeño ver *ibidem*, pp. 404-411, y Juan Sedeño, *Poesia originale*, ed. de Giuseppe Mazzocchi, Viareggio, Baroni, 1997.

a sus lectores. Es más: la *Asneida* en su conjunto responde a una voluntad jocosa más que a polémica, y parece indicarlo la nota aludida del vuelto de la portada, donde se indica una rápida pacificación entre satirista y satirizado, e incluso se define perfectamente el carácter de broma literaria del conjunto: «y diziéndole [Cosme a Asnales] que tomase de veras lo que se le respondía si huviesse escrito de veras, y con intención de offendelle, él la recibió con gusto y plazer, estimando nunca haverle tenido tal, pero haverlo hecho para dar ocasión a la respuesta y la exercitación de las plumas, como entre gente letrada de contino se usa». Hay otro dato aparentemente definitivo (mientras no surjan elementos para asignarle a la *Asneida* una datación diferente a la propuesta hasta ahora, o sea el intervalo 1592-1600, que corresponde al período de gobierno de Velasco, o más exactamente 1593-1600, ya que solo en 1593 Cosme volvió a Milán desde Madrid³⁹): Sedeño ya estaba muerto el 24 de mayo de 1591, así que no pudo comentar poemas de Cosme al gobernador Velasco, quien tomó posesión de su cargo en 1592. Por cierto, cabe la posibilidad de discutir radicalmente la fiabilidad del dudoso testimonio del *Pasajero* de Suárez de Figueroa, teniendo en cuenta que de los poemas de Cosme dirigidos a Velasco (que estarían en la base de la polémica) en la *Asneida* no se encuentra ninguna mención, y que toda la noticia parece darse con evidente dejadez y hasta con cierta indiferencia despectiva hacia Cosme («poeta diversísimo de su hermano Francisco»), de acuerdo con el peculiar carácter del informante y la naturaleza de su obra; también se observa en esta cierta tendencia al tópico narrativo, como en el episodio de la quema de ejemplares de la obra ordenada por el gobernador: «Ya difunto [Cosme], tuvo noticia el Condestable de tan extravagante capricho, y mandó se entregase al fuego toda la impresión, salvo algunos cuerpos ya esparcidos entre españoles»⁴⁰. Y tampoco habrá que olvidar, como ya sugiere María Luisa Cerrón, que «la *Asneyda* pudo ser la obra postrera de Cosme de Aldana, si bien, teniendo en cuenta las diversas partes de que consta –todas ellas monotemáticamente asninas– podemos pensar que debió de emplear bastante tiempo en componerla; resulta poco verosímil que tal cantidad de versos fueran producto de una reacción momentánea a los ataques contra él dirigidos»⁴¹. Por ejemplo, los dos sonetos de Francisco de Figueroa para Cosme que figuran en los preliminares de la obra y no se refieren de forma explícita a ella, son anteriores a agosto de 1589, *terminus ante quem* de la muerte de su autor⁴².

³⁹ Cerrón Puga, «Itinerario editorial de Cosme de Aldana», art. cit., pp. 199-200.

⁴⁰ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, ed. cit., p. 249.

⁴¹ Cerrón Puga, «Itinerario editorial de Cosme de Aldana», art. cit., p. 200.

⁴² Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988, p. 90. Queda

En todo caso, lo que me importa, más que dar elementos o pistas para solucionar el pequeño misterio, es relacionar la *Asneida* con un ambiente poético hispanomilanés que, por teselas, se va reconstruyendo con las aportaciones de todos. Sedeño, Lope de Acuña y Avellaneda, Virués, Gonzalo de Paternoy... son nombres que corresponden a la silueta del poeta soldado, que tiene vínculos culturales muy sólidos con Italia, y que en su estancia entre nosotros entra en contacto fecundo con las redes culturales locales. Aquí, por cierto, es donde hay que tener en cuenta la necesaria regionalización de nuestras pesquisas. Aclarado que la italianización de los españoles es relativa (y llega a una de sus cumbres precisamente con el bilingüismo literario de Cosme de Aldana), nos preguntamos, como es natural, en qué medida su cultura y sus hábitos podían influir en los italianos. Si dirigimos la mirada hacia la pintura en Lombardía, a pesar de ciertos sugerentes parecidos notamos que «le affinità con la pittura spagnola sono tuttavia minime e indipendenti diversamente da quanto avviene in territorio napoletano. [...] L'arte milanese di questo periodo s'innalza al livello di un vero linguaggio artistico identitario, in una scuola regionale, che può essere giustamente chiamata "borromaica": essa è caratterizzata da un tono solenne, ma anche drammatico che oggi chiameremmo "appassionato", appena toccato dalla gravità spagnola, fortemente influenzato dal dettato di Federico Borromeo»⁴³.

¿No será lo mismo con la poesía? Parece claro que la relación entre la poesía española y la italiana no se puede enfocar en Milán como la enfocaríamos en Nápoles, ya a partir de la época aragonesa⁴⁴; y son evidentes las razones de la diferencia, empezando por lo prolongado del contacto en el caso napolitano, y en una época clave para la formación de nuestra literatura moderna como el siglo xv. No he encontrado en Lomazzo, pero tampoco las han encontrado lectores mucho más atentos que yo, huellas de una influencia poética española: el peso de una tradición tan bien abastecida como la italiana y la misma situación lingüística⁴⁵, junto con la conciencia de sí que

por descubrir cuándo y cómo se entabló la relación entre Francisco y Cosme; habrá que investigar entre las prolongadas estancias italianas del primero (en particular en Toscana, donde también estuvo viviendo Cosme de joven), y su posterior relación con el condestable Velasco (*ibidem*, pp. 83-85).

⁴³ Sandrina Bandera, «Ragioni di una mostra», en *Seicento lombardo a Brera. Capolavori e riscoperte*, Milano, Skira, 2013, pp. 17-21 (p. 17). Véase también Giuseppe Mazzocchi, «Spagna! Lombardia!», en *Da Velázquez a Murillo. Il secolo d'oro della pittura spagnola nelle collezioni dell'Ermitage*, Ginevra-Milano, 2005, pp. 43-55.

⁴⁴ En su día (1994) el ensayo de Antonio Gargano sobre poesía italiana y española en el Nápoles aragonés me abrió muchas perspectivas. Ahora se puede leer recogido en Antonio Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e spagna nei secoli xv-xvii*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 89-109. El libro contiene muchas páginas que el interesado en el ambiente literario hispano-napolitano tiene que leer con detenimiento.

⁴⁵ Giuseppe Mazzocchi, «Lo spagnolo in Lombardia: assiomi sulla situazione linguistico-letteraria»,

tiene constantemente el literato italiano (todavía a lo largo de toda la época barroca), explican el que no se transmitan modelos y tendencias. Lo cual no supone, por cierto, la ignorancia de la tradición poética española, y en particular de la cancioneril. El ms. 940 de la Biblioteca Trivulziana⁴⁶, copiado a mediados del siglo XVI por una mano italiana, nos muestra el interés que un lombardo (el Gianfrancesco Melzi, que lo firma como poseedor en 1546) podía tener por la literatura española, ya que el códice ofrece una recopilación de textos en verso y prosa del siglo anterior, hecho bastante sorprendente dada la altura cronológica y el contexto. Y todavía en la segunda mitad del siglo XVII el príncipe de los literatos milaneses, Carlo Maria Maggi, quien demuestra contar con amplias lecturas poéticas españolas (desde Garcilaso a los barrocos), posee la primera edición de Amberes (1557) del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, la ficha española de su biblioteca que posiblemente hoy nos interese más⁴⁷. La cuestión, claro, es otra, y consistiría más bien en detectar huellas definidas y concretas de influjo y presencia de la poesía española en la obra de los poetas milaneses, más allá y más a fondo que la fácil difusión de poesía métrica de fácil consumo, cuya fortuna en Milán nos revelan unas importantes reliquias manuscritas⁴⁸. Resulta en cambio más abundante, y no hace falta buscarle razones al tratarse de una evidencia de la historia literaria, la cosecha de la presencia de lo italiano en los españoles, y en particular los contactos que ellos tuvieron siempre con una realidad cultural ciudadana o regional concreta, y no con la civilización italiana en abstracto. Podría dar resultados relevantes también averiguar qué queda en nuestros españoles de Lombardía de la manera cancioneril del siglo XV, que para el petrarquismo español es fundadora y tiene la fortuna persistente que conocemos. En Juan Sedeño, por ejemplo, no la detectamos, y en él resulta más bien asombrosa la presencia de dos modelos (Garcilaso y Sannazzaro) que, un tanto desfasados, diríamos, alrededor de 1560, se explican por otra parte perfectamente sea teniendo en cuenta que el poeta dejó España de joven (ya a mediados del siglo XVI lo documentamos en Italia), sea recordando la afición a lo pastoril que circula entre los poetas soldados, que exaltan el contraste entre paz bucólica y actividad bélica, y la consideración que la *Arcadia* tiene en Lombardía⁴⁹. En

en *Cultura e potere nel Rinascimento*, ed. de Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 1999, pp. 123-135.

⁴⁶ Edición de Giovanni Caravaggi, *Miscellanea spagnola della Trivulziana*, Firenze, Olschki, 1976.

⁴⁷ El libro figura en el catálogo de la subasta (1726) de los libros de Michele, el hijo de Maggi que heredó la biblioteca paterna. Recoge los datos conocidos sobre la fortuna del *Cancionero General* en Italia Giuseppe Mazzocchi en *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti*, ob. cit., pp. 388-389.

⁴⁸ Véase el volumen colectivo «*Cancioneros*» *spagnoli a Milano*, ed. de Giovanni Caravaggi, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

⁴⁹ *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti*, ob. cit., p. 185 y 197. Es interesante también la parodia que se da

el caso de Cosme se puede detectar una manera cancioneril española cuando se analizan los ejercicios del poeta como traductor y remodelador de sí mismo. El análisis paralelo de los dos sonetos «Soy, hermano, sin ti cuerpo sin vida» / «Senza te, frate, in questa vita io resto», cuya cronología relativa es imposible de establecer (no podemos determinar si Cosme se autotradujo del italiano o al italiano), descubre «il gusto oppositivo che dimostra l'autore nello scrivere in spagnolo, e che denuncia la sua inclinazione ai giochi concettuali, basati sulla ripetizione, tipici della lirica amorosa ispanica di taglio cortese e *cancioneril*»⁵⁰, hasta la selección del correlativo objetivo. Recuerdo solo de paso, a pesar del interés que tienen, las conclusiones del estudio de Pintacuda, quien evidencia también la fidelidad de Cosme a Petrarca cuando escribe en italiano, frente a un «eclettismo di gusto più manierista» y que demuestra su puesta al día en el ámbito de la poesía española más reciente, cuando propone los mismos textos en castellano. Si asumimos del mejor conocedor del poeta la idea de un uso estático y atemporal del italiano literario, en una línea no alejada del monolingüismo petrarquista, no extraña que su obra *grottesca*, la *Asneida*, la escriba en español y no en italiano, viniendo el español a ocupar, en el terreno de la sátira *grottesca*, la función que desempeñan el dialecto o el italiano anómalo de los *Grotteschi* para Lomazzo.

Paso en cambio a considerar los escasos poemas de arte menor que Cosme imprimió. Se trata de la larga composición (535 vv.) en quintillas dedicada al hermano que empieza *Hermano dulce y preciado*⁵¹, y de los dos poemas, en novenas de esquema *abbacddcd* de la *Invectiva contra el vulgo* (Madrid, 1591), cuyos primeros versos son *Oh bondad sola de quien y El que se diera a entender*: un himno a Dios el primer texto, una reflexión moral el segundo⁵². En la *Asneida* las quintillas aparecen en un largo ataque a Asnales (ff. T2-T5). Tenemos en estas composiciones cierta andadura cancioneril (sobre todo en los juegos métricos de repetición del penúltimo citado, donde la rima *d* siempre es la misma en todas las estrofas, o en la tendencia a la abstracción del primero), pero es innegable que se observa una gran fluidez, ajena al aprovechamiento de la estructura métrica por parte de los poetas de cancionero; no deja de ser reveladora la definición métrica genérica de *redondilla* para formas dispares entre sí⁵³, señal de que, a pesar de su variedad, Cosme las

en el círculo de Lomazzo (véase el largo texto de Bernardo Rainoldi en *Rabisch*, ed. cit., II, 55).

⁵⁰ Pintacuda, «Cosme de Aldana traduttore...», art. cit., p. 419 (y ver también p. 410).

⁵¹ Ver Cosme de Aldana, *Algunos sonetos*, ed. cit., pp. 170-184.

⁵² Se leen en la edición de la *Invectiva* que figura en *Curiosidades bibliográficas*, ed. de Adolfo de Castro, Madrid, Atlas, «Biblioteca de autores españoles» 36, 1950, pp. 512-513.

⁵³ El empleo de *redondilla* para referirse a cualquier estrofa de octosílabos es muy común en el siglo XVI entre poetas españoles, y usual entre los portugueses: véase Rudolf Baehr, *Manual de versificación*

percibía como relacionadas con una misma y única tendencia, que por otra parte frecuente de forma esporádica. Parecen superados los refinados retorcimientos métricos de los cancioneros, y Cosme se alinea con el uso que de estas formas hacen otros poetas españoles muy italianizados, como por ejemplo Diego Hurtado de Mendoza⁵⁴. De la *Asneida*, por otra parte, se desprende una valoración despectiva de la poesía octosílaba. En el f. D8r, en efecto Cosme le da a Asnales el siguiente consejo (con el doble sentido bastante obvio entre el significado propio y el métrico de *pie*, tragicómico una vez que un cuadrúpedo con pies rotos está condenado a ser sacrificado por inútil):

El canto comentad del sabio Orlando
con pies quebrados, pero sea en la hora
que su cavallo muerto iva arrastrando.

Los varios experimentos de versión poética en octosílabos del endecasílabo italiano, o del empleo de versos ibéricos para géneros literarios donde resulta normal el verso largo italiano por excelencia, no parecen seducir a nuestro poeta. También las alusiones al romancero (Don Gaiferos, el romance del moro que reta a Valencia *Allí hablara el cavallo* etcétera) no dejan de asumir un tinte reductivo en el contexto satírico (se indican como la poesía que lee Asnales).

Quisiera terminar aludiendo a un documento no considerado por los que se han ocupado de poesía en el Milanesado, y que en cambio conocen de sobra los historiadores y los historiadores del arte⁵⁵. Me refiero a *La Pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca...* de 1651, posiblemente el libro más bonito impreso en Milán en todo el siglo XVII. Se trata de una extensa relación de los festejos con los que Milán agasajó a Mariana de Austria que, desde Viena, se dirigía a Madrid. La relación se imprime con un par de años de retraso porque, en términos editoriales, es una edición de gran envergadura, que llega a incluir una serie magnífica de grabados al agua fuerte en gran formato; con anterioridad se habían publicado, tanto en italiano como en español, relaciones breves, en el típico formato en cuarto de este género tipográfico-editorial, que suplieron a las primeras exigencias informativas. Ahora la *Pompa* ofrece una información completa tanto verbal

española, Madrid, Gredos, 1970, pp. 239-240.

⁵⁴ Para la novena en el Siglo de Oro véase en particular José María Micó, *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, 2008, pp. 79-86.

⁵⁵ Paola Laskaris, «Celebrazione dinastica: Maria Anna entra a Milano», en *De Cervantes a Carramuel: libri illustrati barocchi della Biblioteca Universitaria di Pavia. Catalogo dell'esposizione 16 ottobre-14 novembre 2009*, Como-Pavia, Ibis, 2009, pp. 38-44 (con todas las referencias bibliográficas).

como gráfica, y permite reconstruir la transformación efímera de la ciudad en función de la llegada de la próxima reina de España y el programa festivo. Este incluye también un torneo con juego de cañas, donde treinta y dos personajes que cuentan en el Milán del momento, españoles e italianos, lucen sendas empresas: la mayoría de ellas de un solo verso, varias de dos o más versos. El dato que nos interesa no es tanto la contraposición lingüística: todos los españoles sacan su empresa en español, pero igual que ellos lo hacen ocho de los veintitrés italianos, lo cual no resulta especialmente significativo, o lo es del hecho de que ni siquiera en una ocasión política como la que se celebraba los italianos se sentían necesariamente forzados a dejar su lengua (de acuerdo con una política lingüística y cultural española que nunca fue entre nosotros de carácter imperialista). Lo interesante es que de las diecisiete empresas en español trece están en octosílabos; las otras cuatro se reparten entre otras tantas formas: el endecasílabo, el heptasílabo, el pentasílabo, y un verso irregular de diez sílabas. Por su parte, las quince empresas en italiano están mayoritariamente en pentasílabos (o se reducen a una palabra o una sigla), menos dos que están en heptasílabos, una que tiene la forma del endecasílabo, y otra que es octosílabo. Creo que, mucho mejor que otros más vistosos, este detalle representa la persistencia en Milán de la distinción entre dos escuelas poéticas que se conocen mutuamente, pueden aprender una (la española) de la otra, según la aclimatación especial que esta (la italiana) puede ir sufriendo en cada contexto cultural, y que, por muy próxima que sea la convivencia entre los poetas (hasta el bilingüismo), no lleva nunca a la confusión entre dos historias diferentes (o a su identificación). A pesar de la moda de la empresa en español, que ya denunciaba Tasso⁵⁶, el octosílabo no abre brechas entre los italianos cuando lucen empresas en su propia lengua, y es en cambio el verso de elección para el mote, a partir de la tradición asentada por la sección de empresas del *Cancionero General* de Hernando del Castillo. La presencia del *Cancionero General* entre los libros de Maggi y el examen de su reducida producción en español, donde se hace notar algún que otro desliz cancioneril⁵⁷; los esfuerzos que dos siglos antes, en 1503, hiciera Bembo para

⁵⁶ Torquato Tasso, *Il conte, ovvero de l'imprese (Dialoghi)*, ed. de Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II, pp. 1123-1124): «Concedasi adunque l'esser tanto misterioso ne le figure quanto arguto ne' motti; e se amate meglio di piacere a lei sola che a mille severi giudici, scegliete le parole spagnuole e non rifiutate le vostre italiane: solamente fate ch' elle abbiano del gentile e del peregrino, lasciate le latine e le greche e l'ebraiche e le caldee a questi che cercano gloria di scienza singolare e di esquisita dottrina e di cognizione di molte favelle barbare e straniere». No faltan por otra parte reacciones contrarias al empleo de motes en lenguas extranjeras, por razones obvias de comunicación: «il motto spagnuolo o tedesco nella nostra Italia e l'italiano di là da' monti perde assai di sua grazia» (Emanuele Tesauro, *Idea delle perfette imprese*, ed. de Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975, p. 109).

⁵⁷ Giuseppe Mazzocchi, «Rime spagnole di Carlo Maria Maggi», en *Studi offerti ad Anna Maria*

contestar con una coplilla cancioneril a la que Lucrecia Borja le mandara con una carta⁵⁸, abren y cierran una atención hacia la poesía octosilábica que, en el norte de Italia al menos, no constituyó un nuevo horizonte para los poetas. Lo cual no quita que tengamos que reconstruir y tener en cuenta unos contactos que no dejan de permitirnos la comprensión más concreta de una realidad más compleja de lo que las historias nacionales de la literatura nos suelen proponer.

Recibido: 25/06/2014

Aceptado: 20/09/2014

Quartiroli e Domenico Magnino, Como, New Press, 1987, pp. 165-183; id., «El teatro español en Lombardía a fines del siglo xvii», en *El teatro español a fines del siglo xvii*, ed. Fermín Sierra Martínez y Javier Huerta Calvo, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, pp. 691-714.

⁵⁸ Giuseppe Mazzocchi, «Un manoscritto milanese (Biblioteca Ambrosiana S. P. II. 100) e l'ispanismo del Bembo», en «*Cancioneros*» spagnoli a Milano, ob. cit., pp. 67-100.



LA POESÍA ESPAÑOLA EN MILÁN ALREDEDOR DE LOS *RABISCH*:
CARACTERES DE UNA RECEPCIÓN EN LA CONSONANCIA

RESUMEN: El ensayo pretende analizar el entorno literario milanés en el cual se movió Cosme de Aldana. Los dos libros poéticos de Giovan Paolo Lomazzo, los *Grotteschi* (1587) y los *Rabisch* (1589), definen toda una atmósfera, y se han interpretado como síntoma de malestar ideológico frente a la tónica contrarreformista impuesta a la diócesis por Carlos Borromeo. Aquí, en cambio, se propone una interpretación esencialmente retórica y estilística del expresionismo de Lomazzo y su círculo, con una directa repercusión en la obra de Aldana, quien estuvo muy relacionado con el intelectual italiano. Cobra así su pleno sentido la *Asneida*, la misteriosa obra satírica del hermano del más ilustre Francisco, aunque también el resto de su producción poética, entre modelos locales, generalmente italianos y españoles, resulta de gran interés y ofrece elementos importantes para definir el canon poético en el Milán español.

PALABRAS CLAVE: Cosme de Aldana. Giovan Paolo Lomazzo. Milán. Relaciones literarias ítalo-españolas.

SPANISH POETRY IN MILAN AROUND *RABISCH*:
FEATURES OF A CONSONANT RECEPTION

ABSTRACT: This essay sets out to investigate the Milanese literary environment of which Cosme de Aldana was part. Two books of verse by Giovan Paolo Lomazzo, *Grotteschi* (1587) and *Rabisch* (1589), define the atmosphere and have generally been seen as symptomatic of ideological disquiet at the programmes inspired by the Counter Reformation which Carlo Borromeo imposed on his diocese. On the contrary, an essentially rhetorical and stylistic approach is now proposed for the expressionism of Lomazzo and his circle, and for its repercussions in the writings of Aldana; also his *Asneida*, the mysterious satirical work by the brother of the more famous Francisco, becomes more intelligible seen in this light, as does the rest of his poetical production. In obedience to models then current, Lombard, generally Italian and Spanish ones, his works serve to define the poetics of Milan during the period of Spanish domination.

KEY WORDS: Cosme de Aldana. Giovan Paolo Lomazzo. Milan. Italo-Spanish literary contacts.