

**LA SEXTINA PETRARQUISTA
EN LOS CANCIONEROS LÍRICOS
DE CUATRO POETAS SEVILLANOS
(CETINA-HERRERA-CUEVA-RIOJA)**

Archivo Hispalense, LXVII, 1984, pp. 57-75.

En el amplio espectro de las formas métricas que el petrarquismo modelizó y que la literatura española hizo suyas, en herencia al mismo tiempo fiel y renovada, la sextina juega un significativo papel no disminuido por lo relativamente esporádico de sus apariciones. Ese representar la estilización de la canción petrarquista que Fubini¹ señaló para las sextinas en el conjunto del *Canzoniere*, es el mejor exponente del inseparable mecanismo forma-función en la métrica y que en este caso se actualiza en un alambicamiento que afecta por igual a los dos planos.

Difícilmente otra forma estrófica conlleva una disposición tan artificiosa y sofisticada, por lo que la consecución de un conjunto logrado supone una exigencia límite en el aunamiento entre esquema previo y realización poemática concreta. Es a partir de ésta, ciertamente, desde donde deben establecerse las valoraciones, pues para el paradigma potencial no se analiza el valor, sino que se describe la forma. Lo que ocurre es que las preceptivas, al detenerse bastante minuciosamente en la explicación de su artificio, expresan, más o menos explícitamente, toda una adhesión al valor de la dificultad según una jerarquía en la que la sextina va en cabeza. A este respecto son muy elocuentes los preceptistas y teóricos de la métrica en general de los Siglos de Oro².

¹ Mario Fubini, *Métrica y poesía*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1970, pp. 362 y 368-369.

Aunque no sea este el momento de reiterar pormenores en la descripción de la sextina, de la que ya los manuales de métrica dan las referencias necesarias³, sí queremos indicar de manera sucinta su disposición. Construida como una canción de seis estancias (o doce, si es doble) más un envío o *contera*, su originalidad consiste en ser, de hecho, una estancia indivisa, pues la combinación de rimas (identificadas siempre con palabras, es decir, palabras-rima, que deben ser bislabas) no se opera en el interior de cada estancia, sino en el conjunto de la sextina, según un juego concertado de *retrogradazione a croce*, excepto la primera palabra-rima que reitera la última inmediatamente anterior (de acuerdo con la técnica provenzal de la *copla capfinida*). Es decir:

A	F	C	E	D	B
B	A	F	C	E	D
C	E	D	B	A	F
D	B	A	F	C	E
E	D	B	A	F	C
F	C	E	D	B	A

Por lo demás, las seis palabras-rima deben estar contenidas dos a dos en cada uno de los tres versos de los que consta el envío. En cuanto a la sextina doble, su segunda mitad (estrofas 7 a 12) reiterará idéntica disposición a la primera.

² Vid. Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en romance castellano* (1580), diálogo II; Juan Dfaz Rengifo, *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes...* (1952), cap. LX; Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poético y versificación pertenece* (1602), diálogo II; Juan de Cueva, *Ejemplar poético* (1606), epístola III; Juan Caramuel, *Rhythmica*, tomo II del *Primus calamus* (1665), lib. II, cap. VI.

³ Karl Vossler, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Losada, 1960, pp. 129-137; Tomás Navarro, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1966, p. 190; Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 354-359; etc.

Todo ello lo explicó en apretada síntesis Juan de la Cueva (cultivador él mismo de la estrofa, según veremos) en su *Ejemplar poético*. Expone las reglas técnicas y pondera el carácter noble de la composición:

Quieren también que goce desta alteza
la sextina, y el nombre te conceden
de canción, igualándola en pureza.

Dar a una estanza solamente pueden
seis versos, con las voces diferentes,
que sin ninguna trabazón proceden.

Son al fin de los versos convenientes
dos sílabas, de nombres sustantivos
y aquí los verbos son impertinentes.

Concetos altos, pensamientos vivos,
voces puras, sonoras, regaladas,
demandan, con ilustres adjetivos.

Las consonancias dellas van trabadas
sexta y primera, quinta con segunda,
cuarta y tercera, sin que sean trocadas.

Aquella será ilustre y más jocunda
que variare más, y más dijere,
y de terneza, y más conceto abunda.

Si doblar las estanzas te plugiere
de seis en doce, no te dan licencia
que mudes voz ninguna que tuviere.

Es ley, que no la ecenta preminencia,
encerrar en tres versos solamente
a los seis consonantes sin violencia⁴.

Pero, con todo, lo más importante es señalar cómo esta rígida disposición estrófica actualizada en poema concreto, condiciona su desenvolvimiento de este modo: las seis palabras-rima constituyen el ámbito de referencias sobre el que

⁴ Epístola III, vv. 289-312 (Cito por la edición: Juan de la Cueva, *El infamador, Los siete infantes de Lara, Ejemplar poético*, ed. de F. A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 156-157).

se construye el decurso poemático como variaciones en torno a un mismo tema. Sin embargo, al mismo tiempo, existe una tensión reiteración-progreso en cuanto que las palabras-rima juegan con una falta de límites semánticos precisos por llevar incardinado comúnmente un valor simbólico. De este modo, en el sucederse de los sintagmas, y de las palabras-rima en distintas contextualizaciones, se introduce un elemento de variabilidad que hace posible una secuencia en progreso, cuya salida se cifra en el envío. Pero ese progreso es relativo (y no comparable con el de la propia canción petrarquista); más bien debe entenderse como fluencia melódica⁵ en torno al ámbito de referencias fijado por las palabras-rima, puesto que la misma distribución de éstas, engarzando estancias, configura la condición unitaria de la sextina.

Tampoco es esta la ocasión de detenernos en el origen y posterior desarrollo de esta forma estrófica antes de incorporarse a la literatura española. Invento del poeta provenzal Arnaut Daniel, nació como canción de amor en un intento formal de exhibición de maestría técnica, no ajena a cierto aire irónico⁶. Pasó luego, formando parte del caudal poético provenzal, a la península italiana y allí fue empleada por Dante, para adquirir posteriormente presencia sustantiva en los nueve casos en que es empleada en el *Canzoniere* de Petrarquista⁷. Entretanto, permaneciendo fiel al esquema de

⁵ Precisamente la «sensación de fluir» de las sextinas en Petrarca es —como señaló acertadamente Fubini (ob. cit., p. 372)— su gran conquista frente a la rigidez, al nítido recortarse de los versos de las sextinas prepetrarquistas, incluido el mismo Dante.

⁶ Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona, Ensayos/Planeta, 1973, 3 vols., II, pp. 643-646.

⁷ Vid. al respecto los estudios de Salvatore Battaglia, *Le rime «petrose» e la sestina (Arnaldo Daniello-Dante-Petrarca)*, Napoli, Ligouri, 1964; el ya citado de Fubini; y Antonio Prieto, «La sextina provenzal en la estructura narrativa», en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1972, pp. 101-133. (Tras haber sido publicado por primera vez el presente trabajo ha aparecido el fundamental

Daniel y a su universo temático de base como canción amorosa, va evolucionando desde un perfil medieval a síntomas renacentistas. Dante introducirá en ella el elemento natural⁸, en una adquisición que se hará consustancial a la sextina en el futuro, y que precisamente posibilitará su entrada en el universo bucólico. Ya en las sextinas de Petrarca la naturaleza es omnipresente, cumpliendo una función, bien de simple *locus* que enmarca al poeta y sus quejas, y más frecuentemente apareciendo alegorizada para expresar a través de sus imágenes la condición de Laura o el desasosiego del poeta emboscado y errabundo selvático⁹; y aún más, el poeta acude con llamativa frecuencia a la invariabilidad del curso natural marcado para expresar la imposibilidad de cambio en su propio destino¹⁰. Concebidas fundamentalmente como

estudio de María Hernández Esteban, «Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera», *Revista de Literatura*, XLIX, 1987, pp. 351-424, en el que se analizan los mecanismos de la estrofa entre los cultivadores italianos y la adaptación de ese modelo histórico a la lírica española en la obra de Fernando de Herrera).

⁸ Como escribe Fubini, Dante «saca la poesía al exterior, pasa de la *campra* a las dulces colinas, al verde de la naturaleza; Dante ve el amor de la *Pietra* en el gran escenario de los fenómenos naturales, y su sextina entrelaza las imágenes de la naturaleza con las de la dama y, por tanto, sus palabras-rima son *ombra-colli-erba-verde-petra-donna* (ob. cit., p. 366). Por lo demás, Dante expresó la sextina «con mayor fuerza —dice Vossler—, con inmediatez menos refinada, sin las vanidosas sutilezas e ironías que acibarán la lengua de Arnaut» (ob. cit., p. 137).

⁹ Puede observarse, a nivel puramente de síntoma, cómo del total de 42 palabras-rima (dos están repetidas) para las nueve sextinas, el 63% de ellas se refieren a la naturaleza, a saber: *alba, aura, bosco (boschi), cielo, fiori, fiumi, frondi, ghiaccio, giorno, lauro, legno, lume, luna, nebbia, neve, notte (notti), onde, piaggia, pioggia, poggi, porto, rami, riva, scogli, selva, sera, sole, stelle, tempo, terra, valli, vela, venti*.

¹⁰ «Ch'allor fia un di Madonna senza'l ghiaccio / dentro, e di for senza l'usata nebbia, / ch'io vedrò secco il mare é laghi e i fiumi» (LXVI, vv. 22-24); «ben fia, prima ch'i posi, il mar senz' onde / e la sua luce avrà 'l sol da la luna / e i fior d'april morranno in ogni piaggia» (CCXXXVII, vv. 16-18); «se nostra ria fortuna è di più forza, / lagrimando e cantando i nostri versi / e col bue zoppo andrem cacciando

canciones de amor a Laura (aunque en algunas ocasiones¹¹ den cabida a una temática trascendente: invocación a Dios en petición de ayuda), suponen la culminación de un arte refinado. Petrarca supo amoldar el paradigma heredado a su «forma de poesía» y las nueve que escribió se confirman por encima de un alarde momentáneo¹².

La introducción de la sextina en la literatura española obedece a dos momentos que representan sendas influencias del petrarquismo, bien distintas en representatividad y valoración. Uno previo a la incorporación del pleno italianismo poético, que se produce a partir del segundo cuarto del siglo XVI, y otro coincidiendo con aquélla. Del primer momento no nos queda sino un ejemplo inserto en el *Cancionero General* de 1511. Se trata de una obra conjunta de dos poetas, Trillas y Mosén Crespi de Valdaura, en la que ambos, alternativamente en las respectivas estancias, entonan un fúnebre lamento por la muerte de Isabel la Católica¹³. Por más que sus autores manifiesten estricta fidelidad en el seguimiento del patrón estrófico (incluso en el envío, teóricamente libre de disposición, siguen el más utilizado por Petrarca: A-B, C-D, E-F), todo nos hace comprender que estamos ante otra cosa: desde el ritmo nítidamente percibido del arte mayor caste-

l'aura. / In rete accolgo l'aura e 'n ghiaccio i fiori / e 'n versi tento sorda e rigida alma / che né forza d'Amor prezza né note» (CCXXXIX, vv. 34-39). También ya Dante había hecho semejante aplicación del motivo: «Ma ben ritorneranno i fiumi a'colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi...».

¹¹ LXXX, CXLII, CCXIV.

¹² Fubini, ob. cit., pp. 368-369.

¹³ «Otra obra suya [de Mosen Crespi de Valdaura] y de Trillas, llamada *sesti* [sic], plañendo la muerte de la Reyna Doña Isabel, Reyna d'España y de las dos Cecílias» (*Cancionero General de Hernando del Castillo*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1882, 2 vols., II, pp. 142-143). Con razón fueron poco elogiosas las palabras que le dedicó Menéndez Pelayo; «enfadosas sextinas», producto del «poco número» de los poetas (*Antología de poetas líricos castellanos*, Edición Nacional, 1944, III, p. 405).

llano («La muerte que tira con tiros de piedra», dice el primer verso) hasta la naturaleza fonosemántica de las palabras-rima («piedra», «fénix», «sepulcro», «Virgen», «triumfo», «columna») y el contenido de elegía funeral, totalmente ajeno a la historia de la estrofa.

El fenómeno es fácil de ser explicado en su peculiar contexto histórico-literario, como producto del «clima» petrarquista que en muchos casos impregnó la poesía castellana de la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI. Al no ser un petrarquismo asumido en su totalidad, se trata de extrapolaciones de un código que interfieren en otro, en el del lenguaje de la poesía del cancionero, con el que, por lo demás, las concomitancias son frecuentes por estar ambos inmersos en la tradición de la poesía amoroso-cortés, descendiente de la provenzal¹⁴. Así se explican tanto influencias temáticas como intentos de aprehender esquemas estróficos. Pero, en ambos casos, quedan desvirtuados al no encontrar la plena conjugación de los dos bajo el mismo designio poético. Si en la temática queda fuera el mundo sensorial, los esquemas métrico-formales tampoco convendrán exactamente con el modelo (recuérdese los sonetos itálicos de Santillana). De tal modo que estos ensayos no tienen posible solución de continuidad en la poesía de Boscán, Garcilaso y los otros petrarquistas: así ocurre para el soneto y así ocurre para la sextina.

La historia de la sextina en la literatura española de los Siglos de Oro es la historia de su triple inserción en distintos géneros literarios, por este orden: 1) en corpus líricos (según

¹⁴ En este ambiente de acercamiento al petrarquismo por parte de la poesía cancioneril resulta sobremanera significativo para nuestro propósito que precisamente una canción (la última de la sección a ellas dedicada en el *Cancionero General*, fol. 131 r.) de Mosen Crespi sea —en opinión de K. Whinnom— «particularmente excepcional» por apartarse del léxico abstracto común en este tipo de poesía. («Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511», *Filología*, XIII, 1968-69, p. 367).

un decurso de Cetina a Rioja que cumple el ciclo completo de un lenguaje poético), 2) en la narrativa pastoril, y 3) en el género dramático, a través del cauce que permitía la polimetría del teatro en verso.

La segunda de estas líneas de inserción ha sido brillantemente analizada por Antonio Prieto¹⁵: impostada la sextina en la narrativa pastoril —por una integración que se fundamenta en la homologación estructural de ambas formas—, fue un legado que llegó a Montemayor a través de la mediación inevitable de Sannazaro. Así integrada, la sextina es «un signo del estado pastoril conseguido por el yo narrativo, y es, a la vez un signo que simboliza y se corresponde con la forma de la novela pastoril»¹⁶, de tal modo importante que su aparición y función en las obras posteriores a la *Diana* (*La Diana enamorada* de Gil Polo, *La Galatea* de Cervantes, *La Arcadia* de Lope, *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo) es un índice para seguir la evolución del género y, finalmente, su disolución (*La Cintia de Aranjuez* de Corral, *El desengaño de celos* de López de Enciso, etc.).

En último lugar (por orden cronológico y también de importancia) hizo su entrada la sextina en el género dramático. La primera aparición figura bajo la forma de un canto alternado entre dos coros en la tragedia de Jerónimo Bermúdez *Nise lastimosa* (acto IV, vv. 1608-46), cuya publicación data de 1577¹⁷. Más tarde, entró a formar parte en la comedia lopesca, en concreto en cuatro obras del Fénix: *La escolástica celosa*, *El remedio en la desdicha*, *El marqués de Mantua* y *El honrado hermano*, todas ellas fechables antes

¹⁵ «La sextina provenzal en la estructura narrativa», cit.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 126-127.

¹⁷ Apareció junto a la *Nise laureada* con el título de *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva*, pseudónimo que esconde a su verdadero autor. Vid. Jerónimo Bermúdez, *Primeras tragedias españolas*, ed. de Mitchell D. Triwedi, University of North Carolina, Estudios de Hispanófila, 1975.

de 1604¹⁸. Curiosamente las cuatro sextinas se ubican en el acto I de las respectivas obras. En cuanto a la forma se adecuan a lo establecido, salvo la incluida en *La escolástica celosa*, que es una extraña modalidad incompleta, especie de media sextina de tres estancias más envío. Y lo que es más importante –porque inscribe a la estrofa en una inconfundible tradición poética–, todas ellas cumplen una función de monólogo lírico¹⁹, que se combina con el diálogo en *El marqués de Mantua*. Conviene, finalmente, señalar las tempranas fechas de las piezas dramáticas en que aparecen; de hecho la sextina, al igual que otras formas métricas muy artificiosas, desapareció pronto del repertorio de Lope.

Vamos, pues, ya a referirnos a la incorporación de la sextina a los cancioneros líricos de nuestra poesía áurea. Corresponde el mérito de haber escrito la primera a Gutierre de Cetina, poeta que, como es sabido, fue copartícipe con Boscán, Garcilaso y otros poetas de la primera mitad del XVI, en la tarea de hacer española la lengua del petrarquismo y sus formulaciones métrico-formales²⁰. Pero importa, sobre todo, destacar cómo Cetina fue pionero para dos modalidades estróficas, que resultan los dos extremos equidistantes del equilibrado centro motor del cancionero petrarquista como entramado de sonetos y canciones. Nos referimos, por una parte, al madrigal (proveniente de la poesía

¹⁸ S. Griswold Motley y Courtney Bruerton dan las siguientes fechas para cada una de ellas –por el orden en que han sido relacionadas–: 1596-1602, 1596-1602, 1598-1603, 1596-1603 (*Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968, passim.).

¹⁹ *Ibid.*, p. 183. Ninguna de las cuatro comedias señaladas forman parte del muestreo elegido –un total de 27– por Diego Marín para realizar una cala analítica en la técnica versificatoria de la comedia lopesca (*Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Adelphi University, Estudios de Hispanófila, 1968.)

²⁰ *Vid.* Begoña López Bueno, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación, 1978.

popular y dignificado por Petrarca) y, por otra, a la sextina (la forma más artificiosa del lirismo italiano en un alarde de heredar los alambicamientos poéticos provenzales). La utilización por Cetina de ambas (con desigual fortuna: mientras ha sido reconocido como maestro del madrigal, ha pasado prácticamente desapercibido como cultivador de la sextina) nos hace ver que fue un innovador de la lengua poética que apenas dejó nada atrás de cuanto formaba el universo modélico para la poesía de su tiempo.

Su sextina, que es doble, dice así:

6 Tantas estrellas no nos muestra el cielo,
ni tantas flores por abril el prado,
ni tantas hierbas tiene el verde campo,
ni tantos animales hay en bosque,
ni tiene tantos peces algún golfo,
cuantas mi corazón rabiosas quejas.

12 Dórida, si al dolor destas mis quejas
te hielas, porque así lo ordene el cielo,
¿a qué, triste, me voy de prado en prado,
renovando mi mal de campo en campo,
y en el más solitario, oculto bosque
allí hago de lágrimas un golfo.

18 En débil barca, en peligroso golfo,
cargado de mil ansias y mil quejas,
no hago sino dar voces al cielo.
No da ya para mí flores el prado,
no veo cosa verde en algún campo,
ni lugar de reposo en algún bosque.

24 ¿Cuál fiera tan feroz se alberga en bosque?
¿Cuál fortuna se vio jamás en golfo
que no se amanse al son de estas mis quejas?
Amor, deseo, temor, fortuna, el cielo
me hicieron dejar el verde prado
por llorar mi dolor de campo en campo.

El lecho siento de batalla campo,
que alegre solía ser en cualquier bosque,
y si por mejorar me meto en golfo,
los suspiros me abrasan de mis quejas.
Enojánme la mar, la tierra, el cielo,
el campo, el bosque y el florido prado.

Si salgo por mirar el verde prado,
allí es luego el Amor conmigo al campo;
huyendo mi dolor me voy al bosque,
y allí hace el dolor de llanto un golfo.
Doquier que voy, la causa de mis quejas
me hace demandar merced al cielo.

¿Cuál destino crüel, ¡oh airado cielo!,
me quitó de pisar el verde prado,
siguiendo con descuido por el campo
mis tristes ovejuelas, o en el bosque,
para sentir en tan extraño golfo
Caribdis y Escila al son destas mis quejas?

¿A quién podrían mover ya tantas quejas,
si no pueden mover jamás al cielo?
Poco siente mi mal el verde prado,
las flores que hay en él, ni en algún campo;
ni sabe qué es dolor inculto bosque,
airado mar, ni tempestuoso golfo.

Pasando a nado el tempestuoso golfo,
con el alma cargada de mil quejas,
el mi polo cubrió turbado el cielo:
y andándolo a buscar de prado en prado,
sin hallar rastro dél en algún campo,
triste vilo esconder dentro de un bosque.

Alto, sombroso y solitario bosque,
de mi dolor tempestuoso golfo,
ardentísima fuerza de mis quejas,

y todo lo demás que rige el cielo,
sed testigos que Amor en verde prado
60 a matarse salió conmigo a campo.

No pensé yo que Amor sólo en el campo
anduviese a cazar, ni en algún bosque;
ni que le agrade ver de llanto un golfo,
procurando que dél siempre haya quejas.
66 Mas, ¡ay!, que no fue Amor, hizoto el cielo
y una flor que entre flores vi en un prado.

Ya se comienza a matizar el prado,
ya de su verde se reviste el campo,
ya las hojas adornan más el bosque,
ya se tranquila el fortunoso golfo.
72 Sólo en la multitud de tantas quejas
no ha querido mudar orden el cielo.

Pues el prado no siente ya, ni el cielo,
mis tristes quejas, ni el desierto campo,
75 como en el golfo me sepulte el bosque²¹.

Una primera consideración salta a la vista: la original disposición de las palabras-rima, que no sigue el esquema establecido sino en la reiteración de la última en el verso primero de la estrofa siguiente; para el resto de las otras cinco repite el orden establecido en la anterior, es decir:

A	F	E	D	C	B
B	A	F	E	D	C
C	B	A	F	E	D
D	C	B	A	F	E
E	D	C	B	A	F
F	E	D	C	B	A

²¹ *Primera parte de las obras en verso de Gutierre de Cetina*; fols. 27v.-29v. (Códice manuscrito propiedad de la viuda de Rodríguez Moñino). He modernizado grafías y puntuación. Hazañas y la Rúa al recoger la sextina saltó la estancia núm. 11 (*Obras de Gutierre de Cetina*, Sevilla, 1895, 2 vols., I, pp. 290-292).

Distribución que es idéntica para las estrofas 7 a 12.

La aparente mayor sencillez de este paradigma de rimas, frente al común de la sextina, esconde la clave para medir su valoración poética. Ese juego reiteración-progreso que antes veíamos, basado en el elemento de variabilidad inserto en la secuencia poemática, se agosta aquí ante la enorme rigidez que supone la reiteración en el mismo orden de las palabras-rima y su consiguiente dificultad de encontrar distintas contextualizaciones. La fórmula ensayada por Cetina supone, pues –bajo una engañosa facilidad–, un experimento límite: imposible de ser superada ya la estrechez del paradigma, se traduce en una reiteración formal y de contenido que caminan parejas. Pues tras la primera estrofa de presentación (luego veremos que traslado de la también primera de la sextina CCXXXVII de Petrarca), y que en cierta forma queda independizada del conjunto, ya en la segunda se nos muestra todo el contenido, que se ampliará con bien menguados matices en las siguientes: la indiferencia de Dórida (en mudada actitud respecto a tiempos pasados) que se hace extensible a la insensibilidad de la naturaleza («cielo», «prado», «campo», «bosque», «golfo»), de forma que el cosmos todo es hostil, por sordo a las quejas del poeta. La utilización tipificada de los opósitos *pasado/presente*, *presencia/ausencia* en negativa incidencia sobre el *hic et nunc* del poeta, adopta las formulaciones características. Por ello metamorfosea el idílico *locus amoenus* del «campo», «prado» y «bosque» (vv. 37-40), parangonándolos con el siempre azaroso mar (vv. 41-42), imagen literaria de vieja procedencia horaciana, que el petrarquismo incardinó en su sistema de representaciones como permanente símbolo de lo peligroso²².

Si el mismo diseño estrófico de la sextina posibilita –según venimos diciendo– la reiteración, como red en la que el

²² Vid. mi trabajo «La oposición *rios/mar...*», que precede a éste en el presente libro.

artificio poético debe encontrar salida, y si el esquema ensayado por Cetina es una intensificación de aquélla, a todo lo anterior se une ahora la amplificación, con el riesgo subsiguiente, que supone una sextina doble. Petrarca justificó su única *doppia* en función del doblado dolor *in morte* de Laura; y lo hace en el inicio justo de la segunda parte de la composición:

Nessun visse già mai più di me lieto,
nessun vive più tristo e giorni e notti,
o doppiando 'l dolor, doppia lo stile,
che trae del cor sì lacrimose rime²³.

Pero en Cetina la vía de la amplificación no es un acontecimiento aislado en su quehacer poético, sino su común modo de proceder, por lo que la sextina se encuadra –al tiempo que la ejemplifica– en una *manera* constante en su poesía, que se cifra en desbordadas «quejas» (nótese que es el término clave entre los portadores de rima) y que genera sintagmas caracterizadores por su frecuencia. Esa *manera* se hace especialmente patente cuando se elige la modalidad bucólica como vehículo de expresión, es decir, el estadio poético en el que justamente se encuentra inserta la sextina, y que consideramos como el primer momento de la poesía endecasilábica de Cetina²⁴. En él resuenan con más insistencia que en el devenir posterior de su poesía, ecos italianistas y préstamos petrarquistas en particular, para cantar a la *belle dame sans merci* escondida tras el nombre de Dórida. Son aspectos todos ellos que nos permiten situar esta composición en los años juveniles del poeta, posiblemente antes de 1537. En ese ámbito poético es bien fácil encontrar versos suyos cercanos a los de esta sextina:

²³ CCCXXXII, vv. 37-40.

²⁴ Gutierre de Cetina, *Soneros y madrigales completos*, ed. de Be-goña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981. Intr. pp. 33-59.

¿En cuál región, en cuál parte del suelo,
en cuál bosque, en cuál monte, en cuál poblado,
en cuál lugar remoto y apartado
puede ya mi dolor hallar consuelo?²⁵

Versos nacidos bajo el impulso imitador del comienzo de otro soneto de Petrarca («In qual parte del ciel, in quale idea»), siguiendo una práctica frecuente en Cetina que se siente atraído por los inicios de las composiciones imitadas (sean de Petrarca u otro autor) y que se hace especialmente visible en la sextina que comentamos, cuya primera estrofa sigue de cerca la también primera de la sextina CCXXXVII del maestro italiano:

Non à tanti animalí il mar fra l'onde,
né lassù sopra 'l cerchio de la luna
vide mai tante stelle alcuna notte,
né tanti augelli albergan per lí boschi
né tant'erbe ebbe mai campo né piaggia
quant'a'ì mio cor pensier ciascuna sera²⁶.

En el resto de la sextina, si bien se va a distanciar de este modelo inicial (en cuanto que permanece hasta el final en actitud hostil al entorno, mientras Petrarca es amigo de bosques que busca las tinieblas con la luna como aliada), lo cierto es que las reminiscencias petrarquistas son continuas, y no necesariamente referidas a la sextina señalada, sino al corpus poético total del maestro, del que sus nueve sextinas son un pequeño pero lucuaz ejemplario. La flor del prado causante del triste destino amoroso del poeta (vv. 65-66), es la tierna flor de la sextina CCXIV (vv. 7-8) y aun el lauro mimado del cielo bajo el cual se refugia (CXLII, vv. 7-12). Lo mismo que la imagen del *hielo* aplicada a la amada es un recuerdo a su constante aparición en el *Canzoniere*, y en

²⁵ *Ibid.* soneto 29, vv. 1-4.

²⁶ CCXXXVII, vv. 1-6.

concreto en la sextina LXVI; porque, al fin, el motivo principal no es más que lamentar la dureza de Dórida, parangonable a la falta de conmiseración de Laura (CCXXXIX). Incluso la reiterada alusión al golfo nunca en bonanza recuerda a la petrarquista nave de amor zozobrante que sustenta el armazón de la sextina LXXX.

Finalmente, el envío (que sigue la disposición B-A, F-C, E-D) presenta el deseo de muerte, que, en integración panteísta, aparece como única liberación posible. Queda así justificada la función de la *contera* como salida conclusiva tras el reiterarse en torno al mismo motivo que es el entramado de la composición. Por lo demás, es también fórmula común de terminación de la canción en Petrarca, y en particular de la sextina (véase, por ejemplo, la CCCXXXII), junto a la tampoco infrecuente invocación a Dios en petición de ayuda.

Pero la temática trascendente no será heredada por la poesía petrarquista española, y por ello no hará su aparición en las sextinas, ni en Cetina, ni en los otros autores que la cultivaron, lo que determina aún más su temática y desarrollo monocordes, incluso en algunas espléndidas creaciones de Fernando de Herrera. Porque si Petrarca, a través del objeto amoroso construyó mundo en su *Canzoniere*, Herrera —aun siendo el más petrarquista de nuestros líricos áureos, en cuanto a voluntad de construcción de un cancionero emanado de un objeto amoroso único— aprehendió y cercó el mundo subsumiéndolo en el objeto amoroso, que es a la vez la Luz interior del poeta y la Luz cósmica de su universo platónico. Ello se refleja de manera paradigmática en sus cuatro sextinas²⁷, como bien ha visto María Teresa Mérida. El análisis por ella realizado de cada una de las cuatro sex-

²⁷ Fueron publicadas en *Versos de Fernando de Herrera*, Sevilla, 1619. Vid. Fernando de Herrera, *Obra poética*, ed. crítica de José Manuel Bleca, Madrid, Anejo XXXII del Boletín de la Real Academia Española, 1975, 2 vols. (Cit. por esta edición, en la que las sextinas se recogen bajo los números 224, 248, 261 y 274.)

tinias herrerianas (incluyendo parangones con las de Petrarca), concluye con un cierto balance negativo, porque la maestría técnica, indudable, no contrapesa lo suficiente su frialdad, la carencia de calidez vital²⁸. Pensamos, con todo, en la importante función de estas piezas en la trayectoria poética herreriana, pues vienen a significar también en ella —como en Petrarca— su quintaesencia y su estilización. No resulta difícil agruparlas en dos parejas: la I con la III y la II con la IV. Las dos primeras se instalan en espacios abiertos (no gratuitamente son las más petrarquistas):

Vn verde Lauro, en mi dichoso tiempo,
solía darme sombra, i con sus hojas
mi frente coronava junto a Betis;
entonces yo en su gloria alçava el canto,
i resonava como el blanco Cisne,
la Soledad testigo fue, i el bosque²⁹.

Testigo de mi gloria à sido el rio:
qu' engañado me vio en profunda noche,
hasta qu'aparecio rosado el dia,
i alli representandose mi Lumbre;
qu'enriquece la fria, esteril selva,
assi dixé tal vez, cessando el llanto³⁰.

Las otras dos se recogen en la contemplación de la dama-objeto amoroso, exaltando sus atributos hacia la espiritualización, en la II:

La Celestial belleza de vuestra alma
mi alma enlaza en sus eternas hebras:
i penetra la luz d'ardientes ojos,
con divino valor la elada nieve;

²⁸ María Teresa Mérida Rivera, «La sextina en Fernando de Herrera», *Analecta malacitana*, V, 1982, pp. 49-63.

²⁹ Ed. cit. núm. 224, vv. 1-6.

³⁰ *Ibid.* núm. 261, vv. 19-24.

i lleva al alto cielo alegre'l cuello,
que'enciende'l limpio ardor immortal llama³¹.

O desde la inmanencia de un eros sensual, en la IV:

Ardio conmigo junto en dulce fuego;
i el rigor desató de fría nieve,
i el corazón me puso de su mano
en la mía; i tendió los ramos d'oro,
i, vibrando en mis ojos con su lumbre,
ambrosia y nectar espiró en su boca³².

Resulta bien significativo que el manierismo herreriano haya recalado en cuatro ocasiones en una forma poética como la sextina, fórmula que le venía a modo para expresar un mensaje cifrado en la reiteración preciosista que no excluye la solemnidad de un sentimiento magnificado. Por ello creemos que también Herrera —como Petrarca, pero bajo distinto signo— supo encontrar su propia forma para esta estrofa, y aun rezumando petrarquismo en cada verso, se distancia de las del italiano en la misma medida que el conjunto de sus respectivos cancioneros.

Técnicamente las sextinas de Herrera quedan cerca de lo irreprochable. Fija la distribución de las palabras-rima en la *contera* de forma unitaria para las cuatro (A-B, D-E, C-F, esquema presente en la XXX de Petrarca). Por lo demás, hace abstracción de la modalidad ensayada por Cetina, y organiza la distribución de las palabras-rima según el modelo común de *retrogradazione a croce*. Ello unido a otras consideraciones (lo esporádico de la sextina cetinesca en el conjunto de sus versos y la falta de logro pleno en su realización), inclina a pensar sobre la falta de mediación de Cetina (cuya obra conocía muy bien, desde luego, Herrera) en este sentido, a menos que queramos forzar algunas coincidencias

³¹ *Ibid.* núm. 248, vv. 25-30.

³² *Ibid.* núm. 274, vv. 13-18.

que se explican desde el mismo ámbito poético que la sextina conleva, tanto en lo temático (el desdén de la amada y la rememoración de tiempos felices que se proyectan como esperanza en un futuro imposible), como en su configuración en unos motivos ya ratificados (el *lauro*; transformación del *locus amoenus*; consabidos opósitos *fuego/hielo*, etc.). Conviene, incluso, destacar que las mayores semejanzas que se aprecian entre la de Cetina y la I y la III de Herrera se justifican en unas comunes fuentes de inspiración a partir de la XXII y, especialmente, de la CCXXXVII de Petrarca. Pero, más allá de esta simple constatación, el dato es importante: si las dos señaladas de Herrera son las que más se acercan a la órbita petrarquista de la sextina, son la II y la IV las que configuran más decididamente su propia orientación en cuanto cantos a la amada que encierra en su microcosmos un universo total. Es en esta orientación —y no tanto referidas al conjunto— donde adquieren pleno sentido las palabras de Macrí: «Herrera, naturalmente, tuvo presente el modelo de Petrarca, pero en ninguna de las sextinas petrarquescas se condensa en las seis palabras finales un campo semántico referido exclusivamente a las gracias físicas de la amada, que es el intento de nuestro poeta en una extrema estilización de símbolos alternados con objetos reales (“oro, Lumbre, nieve —mano, boca— fuego”)³³. Las sextinas de Herrera suponen, pues, un proceso de fijación de la imaginación en el objeto amoroso; bien entendido que fijación no es concreción: antes al contrario, los conceptos (palabras-rima) adquieren cada vez más vuelos simbólicos. Es el modelo de sextina que acogerá con palpable emulación herre- riana Francisco de Rioja.

Pero antes de llegar a Rioja hemos de referirnos a la sextina escrita por Juan de la Cueva, que por el relativo desconocimiento que hay en torno a ella reproducimos aquí:

³³ Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, p. 611.

6 Del rosado Oriente muestra Febo
los rayos de oro, con que hiere al Euro
dando principio con su luz al día,
yo triste en la ribera del gran Betis
doy al viento la voz cual blanco cisne,
llamando en ella mi felice muerte.

12 No estimo en nada la soberbia muerte,
y contra el vivo ardor del alto Febo,
en la ribera puesto hecho un cisne
hago parar a oirme el suelto Euro,
enfrenar su corriente al rauda Betis,
y no moverse el limitado día.

18 Siempre celebraré el felice día
en que Amor me dio vida en darme muerte:
testigo será desto el patrio Betis
que refrenó su curso, y paró Febo:
oyóse desde el Céfiro hasta el Euro
el nombre por quien muero como el cisne.

24 Jamás cantó en Caístro el blanco cisne
tan dulcemente, ni se vido día
tan agradable, ni tan blando el Euro,
como aquél en que vi mi dulce muerte,
de la cual invidioso vide a Febo
y en fuego ardersse el claro y fresco Betis.

30 En Híspalis sagrada hiere Betis,
donde por quien adoro el blanco cisne
resuena y le responde el bello Febo;
muestra más resplandor el claro día
con las hebras que dan la vida y muerte
cuando las desordena el manso Euro

Casia, mirra y amomo esparce'l Euro,
oro, perlas, rubíes produce Betis,
Amor no ofende ni es cruel la muerte

36 con la presencia del divino cisne,
a quien sigo llamando noche y día
y por quien aborrezco el rubio Febo

39 Su luz da Febo y da su aliento Euro,
murmura Betis, canta el dulce cisne,
veo el hermoso día y veo mi muerte³⁴.

A nuestro modo de ver, esta sextina se explica necesariamente en el ámbito de referencias herrerianas. La estricta contemporaneidad de ambos autores sevillanos posibilita la atracción hacia el poeta de mayor prestigio y, por ende, de claro magisterio para sus paisanos, que fue Fernando de Herrera³⁵.

³⁴ *De las Rimas de Juan de la Cueva. Primera parte*, fols. 236v.-237v. (Códice manuscrito conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla.) Modernizo grafías y puntuación. La sextina se encuentra también en el volumen impreso *Obras de Juan de la Cueva*, en Sevilla, por Andrés Pescioni, 1582 (de donde la recoge José María Reyes Cano para la pequeña antología con que cierra su estudio *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación, 1980, p. 255).

³⁵ La contemporaneidad resulta especialmente significativa si tenemos en cuenta que en 1582 ambos publican en Sevilla sus versos a modo de cancioneros antológicos de poesía amorosa (aunque las sextinas de Herrera fueron publicadas en la edición póstuma de 1619, como dijimos). No es este el momento de plantear la cuestión de la llamada *escuela poética sevillana*, pero afirmemos que, caso de existir (en cuanto voluntad compartida de aspiraciones poéticas comunes por un grupo de autores hermanados en lo geográfico y cronológico), desde luego a ella pertenece Juan de la Cueva en su vertiente de poeta lírico. Es curioso que haya sido la compleja personalidad de Cueva (el descontentadizo e indignado que en muchas ocasiones lanza sus dardos satíricos contra sus paisanos) la causa de su exclusión de la escuela por parte de la crítica, cuando no es menos cierto también que son en otras ocasiones testimonios de su obra los que apoyan la noción de *escuela poética sevillana*. En todo caso resulta difícil admitir el juicio de Menéndez Pelayo, que califica a Cueva de «disidente o tráfuga de la escuela poética» por «la mayor libertad o ensanche de su doctrina literaria» y por «su alejamiento habitual del artificioso lenguaje poético» (*Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, 1911-1913, 2 vols., II, p. 33.)

El contenido que lleva asociado la sextina aparece ineludiblemente en ésta de Cueva (vv. 13-14), que de nuevo se enmarca en el *topos* de las orillas béticas como concreción de espacios poéticos naturales (configurados desde las minas palabras-rima). Todo ello hace que esta composición se orienta dentro de los flexibles límites de la primera de las líneas herrerianas que antes veíamos. Es curioso comprobar que hasta la disposición del envío coincide con el modelo herreriano (A-B, D-E, C-F). Por lo demás, Juan de la Cueva, preceptista a la sazón y, por tanto, conocedor de las reglas de juego de la estrofa, hace un desarrollo impecable desde el punto de vista técnico.

Las dos sextinas escritas por Francisco de Rioja sí son, sin embargo, producto de una fervosa imitación herreriana, pero ahora dentro de la orientación típicamente manierista de la segunda de las líneas aludidas.

La poesía de Rioja surge emanada desde estímulos diversos. Uno fundamental —por el que normalmente es reconocido— se asienta en el tema básico para la poesía del siglo XVII, que hace del paso del tiempo hondo motivo de reflexión moral. Pero esta temática barroca de la inanidad adquire en Rioja unos perfiles especiales de concreción plástica al fijarse en el emblematismo de seres tan perfectos como observables (las flores, fundamentalmente), que posibilitan una inmanente, aunque no menos melancólica, delectación. El otro ámbito de su poesía se desenvuelve dentro de la temática amorosa. Y aquí es fielmente herreriano, aunque de un herrerianismo que se traduce especialmente en lo formal-estilístico y no en la intencionalidad significativa. La coherencia del cancionero en torno a un objeto amoroso único en Herrera, se disuelve en una variedad ocasional de nombres femeninos (Eliodora, Fili, Aglaya, Laida, Clori, etc.) en Rioja que habla por sí sola³⁶.

³⁶ Vid. Francisco de Rioja, *Poesía*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984. Las citas de las sextinas de Rioja van por esta edición.

Las sextinas de Rioja (a pesar de algunos rasgos de relativa originalidad, como la disposición del envío A-B, C-D, E-F) siguen inconfundiblemente el modelo de Herrera, y a través de él recrean los tópicos del petrarquismo. La ausencia y el desdén de la amada como motivo omnipresente:

De Febo Apolo el claro ardiente rayo
ya muda l'alta nieve en tibias ondas
del más elado i riguroso monte:
sólo a mi pura luz no cambia el yelo
en piedad su centella, ni la llama
que umedece los cercos de mis ojos³⁷.

Juto al *desideratum* de muerte como liberación:

I si no te movieren estas ondas,
ni de mi Laida el amarillo yelo
a quererme mirar con blandos ojos,
sacude con valor tu acerba llama,
i abrázame cual suele a espesso monte
un fogoso i orrendo i fiero rayo³⁸.

Pero la temática queda presa en un alambicamiento manierista que se hace especialmente patente en la sextina I, una de cuyas estancias se recrea en una descripción de la amada convertida en pura iconografía en blanco y oro:

Igual entonces al Tebano Cisne,
siempre ilustrara los celages de oro
por quien el corazón destilo en llanto,
o asombren sueltos la purpúrea nieve
que esparze rayos de invisible fuego,
o recojan en áurea red sus luzes³⁹.

³⁷ Ed. cit., sextina II, vv. 1-6.

³⁸ *Ibid.* vv. 31-36.

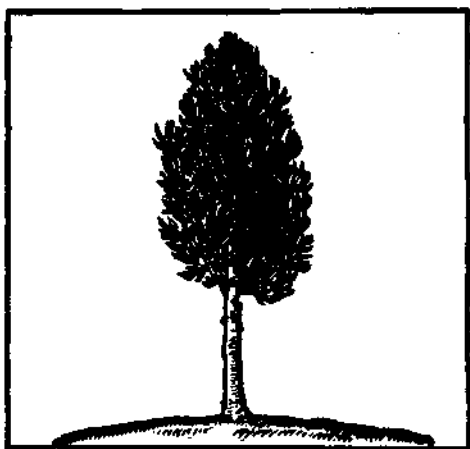
³⁹ *Ibid.* sextina I, vv. 7-12.

Es la estilización suprema que cualitativamente significa el cierre de la historia de esta estrofa en la más amplia historia del petrarquismo, cumpliéndose un itinerario (iniciación aislada en Cetina, culminación en Herrera, continuidad en Cueva y final en Rioja) protagonizado por cuatro poetas sevillanos.

Supuesto que las dos de Rioja fueron escritas antes de 1614⁴⁰, vemos que la sextina de origen petrarquista, en cuanto pieza integrada en el entramado de cancionero lírico-amoroso, traspasó escasamente los umbrales del siglo XVII. La poética petrarquista hará crisis en el siglo barroco, cediendo el terreno a una temática varia (y aun frecuentemente opuesta: la belleza ideal como herencia renacentista, junto a la mirada fustigadora de la realidad) que tiene su norte en la inestabilidad de la vida y el hombre; es decir, lo opuesto a la inmanente y acrónica visión renacentista, que la poesía sublimó y que la sextina quintaesenció⁴¹.

⁴⁰ Todo induce a hacer pensar que los versos amorosos de Rioja fueron composiciones de juventud. En todo caso, las dos sextinas están incluidas en el cuaderno *Versos de Francisco de Rioja. Año de 1614* (Manuscrito 3.888 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 213-244).

⁴¹ La sextina, con todo, siguió siendo cultivada, aunque muy esporádicamente (recordemos que aquí nos hemos referido únicamente a las incluidas en cancioneros lírico-amorosos). Por eso resulta especialmente llamativa su recuperación por la poesía contemporánea desde Ezra Pound. Es cultivada por poetas españoles, como los catalanes Gil de Biedma y Joan Brossa, o los andaluces Antonio Carvajal, Aquilino Duque o Fernando Ortiz. Un módulo métrico como el de la sextina se presta a todo tipo de experimentación sobre el lenguaje, de lo que dan buena prueba los curiosos ensayos llevados a cabo por el grupo francés de Pierre Lartigue, Lionel Ray, Paul Louis Rossi y Jacques Roubaud en *Inimaginaire III*, (París, 1978). El fenómeno adquiere, pues, nuevas dimensiones en la poesía actual, pero conviene señalar que la función poética de la sextina ha variado sensiblemente —como no podía ser menos— al ser descontextualizada del lenguaje de código amoroso-petrarquista de que se nutrió en la línea áurea.



CVPRESSVS

Funesta est arbor, procerum monumenta Cupressus,
quale apium plebis, comere fronde solet.