

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO

ISSN: 0213-2370 / 2014 / VOLUMEN 30.2 / JULIO-DICIEMBRE

DIRECTOR / EDITOR

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
vgruiz@unav.es

CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO

Ramón González
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO

Luis Galván
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS

Miguel Zugasti
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
mzugasti@unav.es

Fernando Plata

UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@colgate.edu

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

**Francisco Javier Díez
de Revenga**
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

David T. Gies
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN
PHILADELPHIA (EE.UU.)

Óscar Loureda Lamas
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

Javier de Navascués
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marc Vitse
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE
MIRAIL, TOULOUSE 2 (FRANCIA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Manuel Casado
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José María Enguita Utrilla
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Ángel Esteban del Campo
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Herrán**
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA (ESPAÑA)

Luciano García Lorenzo
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Claudio García Turza
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Calvo**
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
(ESPAÑA)

**Salvador Gutiérrez
Ordóñez**
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

Ángel López García
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

Esperanza López Parada
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
(ESPAÑA)

**María Antonia Martín
Zorraquino**
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Emma Martinell
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
(ESPAÑA)

Klaus Pörtl
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA
(ALEMANIA)

Leonardo Romero Tobar
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

José Ruano de la Haza
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

**María Francisca Vilches
de Frutos**
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Juan Villegas
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA
EN IRVINE (EE.UU.)

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA (hasta 1988, RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) se publica dos veces al año desde 1985. Acepta trabajos científicos, escritos en español, sobre literatura española en todas sus épocas, literatura hispanoamericana, lengua española, lingüística y teoría literaria. La revista evalúa de forma anónima "por pares" (*peer review*) las colaboraciones recibidas; ver *Sobre el proceso de evaluación de "Rilce"*. Los autores deberán observar estrictamente las Normas Editoriales y el Estilo de la revista.

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T 948 425600
F 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Suscripciones

Mariana Moraes
rilce@unav.es

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T. 948 425600

Precios 2014

España
1 año, 2 números / 20 €
Número suelto / 15 €
Unión Europea y resto del mundo
1 año, 2 números / 36 €
Número suelto / 20 €

Diseño y Maquetación

Ken

Imprime

GraphyCems

D.L.: NA 0811-1986

Periodicidad: semestral

Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados por la Revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

Rilce ha recibido la certificación de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) como publicación excelente, y es recogida regularmente en las siguientes bases de datos:

- . ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCISEARCH
- . JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- . MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- . IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- . LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- . SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- . PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- . THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
2014 / VOLUMEN 30.2 / JULIO.-DICIEMBRE / ISSN: 0213-2370

- Annalisa ARGELLI**
Modalidades de la heteroglosia hispanoitaliana en la lírica de inspiración petrarquista: Francisco de Figueroa, poeta de las dos culturas 335-58
- Jaume GARAU**
El humanismo de Bartolomé Jiménez Patón a la luz de nuevos textos 359-82
- Giuseppe GATTI**
"Ruinificación" urbana y percepción deformada en el Montevideo de *El guerrero del crepúsculo*, de Hugo Burel 383-401
- Guillermo GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER**
Los "once entremeses" de Andrés García de la Iglesia: de teatro y pliegos sueltos 402-25
- Francisco Javier HERRERO RUIZ DE LOIZAGA**
Cómo no. Afirmación enfática, marcador de evidencia: su origen y usos 426-60
- Teodoro MANRIQUE ANTÓN**
La literatura nórdica antigua en la obra de Juan Andrés: valoración y fuentes 461-83
- María Amparo MONTANER MONTAVA**
Conceptos de la Lingüística Cognitiva relevantes para la descripción de aspectos contrastivos entre la gramática japonesa y la española 484-502
- Iliana OLMEDO**
El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea rooms* (1934) de Luisa Carnés 503-24
- María Azucena PENAS IBÁÑEZ**
Interferencia gramatical latina en el infinitivo flexionado iberorromance: hipótesis sintáctica 525-58
- Ángeles QUESADA NOVÁS**
Las dos cajas de Clarín en la Biblioteca Mignon 559-79
- Román SETTON**
Nelly, la tercera narración policial de Eduardo L. Holmberg 580-94

RESEÑAS / REVIEWS

- Barrera, Trinidad, ed. *Por lagunas y acequias: la hibridez de la ficción novohispana*. **María José Rodilla** 595-602
- Binotti, Lucia. *Cultural Capital, Language and National Identity in Imperial Spain*. **Fernando Rodríguez Mansilla** 602-05
- Blanco López de Lerma, María José. *Life-Writing in Carmen Martín Gaité's "Cuadernos de todo" and her novels of the 1990s*. **Virginia Marín Marín** 605-09
- Bravo-García, Eva, y María Teresa Cáceres-Lorenzo. *El léxico cotidiano en América a través de las Relaciones Geográficas de Indias: Tierra Firme y América del Sur, siglo XVI*. **Carmela Pérez-Salazar** 609-13
- Casas, Ana, comp. *La autoficción: reflexiones teóricas*. **Ken Benson** 613-17
- Ciattini, Alessandra, y Carlos Miguel Salazar, eds. *Sincretismos heterogéneos: transformación religiosa en América Latina y el Caribe*. **Nazaret Solís Mendoza** 617-23
- Fuentes Rodríguez, Catalina, coord. *(Des)cortesía para el espectáculo: estudios de pragmática variacionista*. **Carmela Pérez-Salazar** 623-29
- González Ruiz, Ramón, y Carmen Llamas Saíz, eds. *Gramática y discurso: nuevas aportaciones sobre partículas discursivas del español*. **Dámaso Izquierdo Alegría** 629-33
- Grohmann, Alexis. *Literatura y errabundia: Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero*. **Ken Benson** 633-37
- Herzberger, David K. *A Companion to Javier Marías*. **Ken Benson** 637-42
- Hinrichs, William H. *The Invention of the Sequel: Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*. **Ignacio Pérez Ibáñez** 642-46
- Inglis, Henry David. *Andanzas tras los pasos de don Quijote*. **Esther Bautista Naranjo** 647-51
- Moreto, Agustín. *Comedias de Agustín Moreto: primera parte de comedias*. **Daniel Docampo** 651-55
- Morris, Andrea Easley. *Afro-Cuban Identity in Post-Revolutionary Novel and Film: Inclusion, Loss, and Cultural Resistance*. **Myrna García Calderón** 655-57
- Robles Ávila, Sara, y Jesús Sánchez Lobato, eds. *Teoría y práctica de la enseñanza-aprendizaje del español para fines específicos*. **Nekane Celayeta Gil** 657-62

Saz Parkinson, Carlos Roberto. <i>Positivamente negativo: Pío Baroja, ensayista.</i> Virginia Marín Marín	662-67
Tirso de Molina. <i>El castigo del penseque. Quien calla, otorga.</i> Ana Zúñiga Lacruz	667-69
Wheeler, Duncan. <i>Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen.</i> Enrique García Santo-Tomás	669-74
SUMARIO VOLUMEN 30 / SUMMARY VOLUME 30	675-78
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	679-80
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	681-82

Modalidades de la heteroglosia hispanoitaliana en la lírica de inspiración petrarquista: Francisco de Figueroa, poeta de las dos culturas

Forms of Hispano-Italian Heteroglossia in Petrarchist Renaissance Lyric Poetry: Francisco de Figueroa, The Poet of two Cultures

ANNALISA ARGELLI

Depto. Lingue e Letterature Germaniche e Romanze
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Università di Urbino
Via Pomposa 45, Ravenna 48122, ITALIA
annalisa.argelli@email.it

RECIBIDO: 30 DE SEPTIEMBRE DE 2011
ACEPTADO: 1 DE FEBRERO DE 2012

Resumen: Este estudio se abre con un *excursus* sobre los autores españoles que practican la heteroglosia hispanoitaliana en la época prerrenacentista y del primer Renacimiento. Se centra, luego, en el análisis del peculiar bilingüismo literario del poeta tardorenacentista Francisco de Figueroa —que la autora define como “biglosia literaria”—, cuyos poemas en italiano o en la modalidad bilingüe juegan un papel importante para la definición del fenómeno. O sea: al lado de escritores que, aunque adoptando ocasionalmente la “otra lengua” de la “otra cultura”, no entran a formar parte integrante del desarrollo histórico de la literatura que aquella lengua vehicula, la “biglosia” es la modalidad de quienes pertenecen plenamente a ambas lenguas y ambas culturas, puesto que experimentan formas que, sean o no innovadoras, marcan un hito en el desarrollo de dichas culturas. Diferentes niveles de análisis —métrico, estilístico y del significado— se abordan, en el proceso de búsqueda de las reales motivaciones que subyacen tras la elección por parte del poeta de otro idioma como lengua poética.

Palabras clave: Francisco de Figueroa. Heteroglosia. Biglosia. Intertextualidad. Poesía hispanoitaliana.

Abstract: This paper opens with an *excursus* on Spanish authors that practise Hispano-Italian heteroglossia in their works during Pre- and Early Renaissance. In the Hispano-Italian field, the Italian and bilingual compositions of Francisco de Figueroa play an absolute important role for the description of the event. The essay focuses on the analysis of the distinctive literary forms that heteroglossia —which in this case the author defines “literary biglossia”— takes in the Spanish poet’s Italian works in relation to his own literary production in Spanish and to the Petrarchan and Italian tradition. In fact, next to writers that occasionally adopt the “other language” of the “other culture”, the “biglossia” is the modality of those fully belonging to both languages and both cultures, since they experiment with forms, whether or not innovative, that mark a milestone in the development of those cultures. Different levels of analysis from metrics to meaning offer a preferential view of this anomalous artistic process, searching for the deep reasons behind a great poet’s choice to write in another language.

Keywords: Francisco de Figueroa. Heteroglossia. Biglossia. Intertextuality. Hispano-Italian poetry.

LA HETEROGLOSIA HISPANOITALIANA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA RENACENTISTA

El fenómeno del plurilingüismo literario, o más precisamente, de la “heteroglosia”, presenta, a partir de su primera esbozada teorización (Bajtín 2004),¹ aspectos interesantes y llenos de implicaciones. Lengua segunda, lengua de adopción contrapuesta a la lengua madre, traducción y autotraducción, poesía “translingüe”,² son conceptos que, por sí mismos, abren sendas que traspasan las fronteras de varias disciplinas, y nos inician en los misterios y cuestiones que llegan a tocar el lado más oscuro de la creación artística: ¿por qué un autor decide escribir en una lengua que no es la propia materna?; ¿cómo se explica el proceso creador en “otro” idioma?

El caso de la elección del italiano por parte de autores de lengua madre española es de especial interés: para estudiarlo nos sirven de apoyo los estudios históricos y sociológicos. No se trata sólo de eruditos y ocasionales ejercicios de estilo o de convención literaria, sino que esa heteroglosia literaria nace en el contexto de las relaciones personales que fomentan, fuera de su país, unos españoles que están en contacto directo con la cultura italiana, contactos mediados u ocasionados por intercambios no sólo puramente literarios, sino también militares, políticos y económicos.³

Dejando a un lado los estudios que rastrean estas causas “externas” en los contextos marcadamente plurilingües como el teatro, las academias, las justas poéticas, la emblemática, la glosa, los cancioneros y florilegios,⁴ puede resultar clarificador estudiar el fenómeno desde otra perspectiva: entrar, partiendo del análisis textual sincrónico de los textos, dentro del proceso creador mismo plurilingüe, para comprender sus mecanismos menos explícitos. Llegando a dar pasos extremos: deshacer convicciones consolidadas sobre lo que es “la” lengua poética de un autor.

La adopción sistemática o, como es el caso más frecuente, episódica del italiano por parte de poetas españoles –entiéndase con fines literarios y no meramente prácticos o instrumentales– es fenómeno típicamente renacentista y barroco,⁵ y fue precisamente el petrarquismo el principal vehículo del triunfo europeo del italiano literario: los epígonos de Petrarca, no importa a qué país perteneciesen, no dejaron de ejercitarse ocasionalmente en el idioma mismo del poeta y de sus seguidores italianos; y en el caso español la práctica de la lengua y cultura italiana dependió, además de las frecuentaciones literarias, del contacto directo personal con Italia e italianos, a raíz de las conquistas impe-

riales. Y son estos intercambios, puramente literarios por un lado, y prácticos, políticos y económicos por el otro, los ámbitos y circunstancias históricas que esencialmente favorecieron el mutuo encuentro-confrontación con la cultura y la lengua italianas (o, mejor dicho, con las variedades lingüísticas de la península itálica, puesto que una lengua unitaria no existía todavía). A los escritores españoles que compusieron versos en italiano les corresponde, con respecto a autores pertenecientes a otras áreas culturales, la primacía, por lo menos desde el punto de vista cronológico, en este encuentro:⁶ la lengua italiana fue para la mayoría de ellos lengua segunda, de adopción, “minoritaria” frente a la lengua materna.

Para ver más de cerca los primeros testimonios de uso literario del italiano por autores españoles, empezamos por la figura de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), uno de los “padres” del italianismo español: no se ha comprobado que viajó por Italia, lo cual es muy raro en quien está entre los primeros introductores, tal vez el primero, con sus *Sonetos fechos al itálico modo*, de la forma del soneto y del endecasílabo. Su conocimiento de la lengua y de la literatura italianas está bien atestiguado, además de en su *Proemio e carta* al Condestable de Portugal, en la composición de la *Comedieta de Ponça*, donde pone en boca de Boccaccio, inspirador de la obra, dos octavas en italiano. Conocimiento libresco y exclusivamente literario de la lengua –en que la interferencia lexical con el elemento ibérico se manifiesta a menudo–, ocasionado por una razón específica de orden literario: Boccaccio habla italiano así como el Arnaut Daniel dantesco habla provenzal en el canto XXVI del *Purgatorio*.⁷ Al contrario, la producción italiana de Carvajal, el poeta más representativo del *Cancionero de Estúñiga*, es el fruto de su permanencia en Nápoles, entre 1457 y 1460, en la corte de Alfonso V de Aragón, el Magnánimo. Este poeta hace pruebas, únicas en sus tiempos, en la composición de poesía italiana –dos poemas en que utiliza el napolitano principalmente, junto a hispanismos–, y en el *pastiche* bilingüe hispanoitaliano. También otro español, el catalán Romeu Llull, trasplantado en la corte napolitana aragonesa, evidencia que su heteroglosia tiene que ver más con las circunstancias externas biográficas que con una imitación libresca y programática.⁸

Los casos mencionados no quedan aislados y hunden sus raíces, como observa F. Brugnolo (1997, 313-36), en la práctica antigua, consolidada desde la Edad Media, de la heteroglosia como uso de un idioma alternativo a la lengua materna: la elección del idioma de composición depende del género o convención literaria a la que pertenece la obra. Un fenómeno que empieza a ser

documentado y estudiado sistemáticamente en ámbito italiano sólo en tiempos recientes,⁹ a través del rastreo y análisis de los documentos más variados: empresa no fácil, puesto que pone una serie de problemas preliminares. Por ejemplo, ¿qué función atribuir a los usos de la heteroglosia (hispanoitaliana, pero no sólo) en contextos marcadamente plurilingües, como *in primis* el teatro, a menudo caracterizados por el ludismo verbal, el *pastiche* y la parodia lingüística (piénsese en Juan del Encina)? Pero hay más: dentro de la producción de un mismo autor la heteroglosia puede darse en niveles distintos y con funciones diversas. Sin duda el italiano macarrónico que Bartolomé Torres Naharro – extremeño afincado en Roma, al servicio del cardenal Giulio de Medici, en el primer cuarto del XVI– pone en boca de ciertos personajes caricaturescos en su *Comedia tinellaria*, o en la *Comedia soldadesca* (no muy disímil de ciertos versos intercalados en su producción cómica por el contemporáneo Juan del Encina), no tiene la misma función ni calidad que el italiano en que compone el mismo autor sus tres sonetos monolingües incluidos en la *Propalladia*.¹⁰ Lo mismo puede afirmarse del gran Lope de Vega, cuyo plurilingüismo y despliegue de juegos políglotas virtuosistas en las comedias contrastan con el elegante petrarquismo de las octavas italianas de la *Filomena*.¹¹

Hasta este punto hemos mencionado a autores que esencialmente, más que en la categoría del plurilingüismo –que presupone un uso de más de un idioma en la comunicación ordinaria, y para nosotros equivale al políglotismo–, entran en el campo de la heteroglosia literaria, o sea el uso de otros idiomas secundarios con fines literarios. Vamos ahora a considerar un caso aparte: el de tres poetas petrarquistas, generalmente clasificados entre los poetas de la “segunda generación petrarquista”,¹² o sea de los que escribieron en la segunda mitad del quinientos, y asimilaron, al lado de la lección del aretino, la evolución que el petrarquismo conocía en los poetas y teóricos italianos contemporáneos. Me refiero a los hermanos Francisco y Cosme de Aldana, y al poeta de Alcalá de Henares Francisco de Figueroa.

Las razones del bilingüismo de los hermanos Aldana se fundan en su biografía misma. A diferencia de los casos arriba mencionados, en los que el bilingüismo se relaciona con el género literario practicado, en los hermanos Aldana dicho fenómeno brota de su misma vida: ambos nacen en Italia, probablemente en Nápoles, y se educan en Florencia. Muy poco se ha conservado de la producción italiana de Francisco, a pesar de los treinta años que pasó en Italia, y, como afirma Canonica (73), es de suponer que la cantidad de material perdido es ingente. En la lista de obras que estableció Cosme, su primer edi-

tor, no se especifican las lenguas de composición, por lo que nos es imposible saber a ciencia cierta si figuraban en ella obras en italiano. De hecho sólo se poseen una fábula pastoral de 102 octavas, *L'Antilla*, dos sonetos (uno en respuesta a otro de propuesta de Benedetto Varchi y el segundo dedicado a la muerte de Lucrezia de Medici), doce octavas integralmente en italiano y dos octavas en versos italianos y españoles alternados (modalidad que llamaremos de ahora en adelante “hispanoitaliana”).

La obra poética de Cosme ha caído largo tiempo en el olvido. De su producción se han conservado dos tomos de composiciones escritas a raíz de la muerte de su hermano, uno en castellano (que sin embargo contiene composiciones hispanoitalianas)¹³ y otro en italiano,¹⁴ publicados en Milán en la misma fecha de 1587, por editores distintos. El volumen en italiano contiene 67 sonetos originales, 90 sonetos de respuesta a “propuestas”, 3 canciones, 17 octavas, 44 tercetos; se conserva de él, además, una espesa red de poemas incluidos en obras ajenas o solamente atribuidos. Una producción ingente que no conoce edición crítica moderna, ni estudios pormenorizados, con excepción del capítulo dedicado al estudio de la sola producción bilingüe en la obra de Canonica (1996, 89-103).

Una línea de demarcación permite diferenciar a estos petrarquistas heteroglotos y los poetas prerrenacentistas precedentemente mencionados: destaca, en los primeros, un uso “orgánico” e intencional del italiano; hay, en los segundos, un uso “inorgánico”, decorativo, improvisado del italiano, que llega al poliglotismo virtuosista de los innumerables sonetos y octavas, a menudo anónimos, de muchos cartapacios, que alternan simultáneamente versos en idiomas diversos, tanto antiguos como modernos.¹⁵

EL CASO DE FRANCISCO DE FIGUEROA: POETA DE LAS DOS CULTURAS

Otra importante distinción, que puede ayudarnos a clasificar y situar en una justa perspectiva la producción políglota de los poetas renacentistas se da entre “heteroglosia” *stricto sensu* –en nuestro caso el uso del italiano como lengua alternativa (la “otra lengua” de la “otra cultura”, que sigue siendo minoritaria)¹⁶ y la que podríamos llamar “biglosia literaria”. O sea: al lado de escritores que, aunque adoptando ocasionalmente la “otra” lengua de la “otra cultura”, no entran a formar parte integrante del desarrollo histórico de la literatura que aquella lengua vehicula, hay otros que pertenecen plenamente a ambas lenguas y ambas culturas, puesto que experimentan formas que, sean o

no innovadoras, marcan un hito en el desarrollo de dichas culturas. En esta categoría creemos que puede colocarse con derecho al poeta alcalaíno Francisco de Figueroa, pospetrarquista (o petrarquista de la “segunda generación”, como queramos) que compuso la mayoría de su obra en la segunda mitad del quinientos.

Las vicisitudes biográficas de este poeta ya han sido documentalmente reconstruidas por Christopher Maurer. Contemporáneo de los hermanos Aldana –conoció probablemente a Cosme puesto que compuso dos sonetos para ser incluidos en la obra burlesca *Asneyda* de este último, y estas inclusiones se hacían normalmente a petición del autor–, Figueroa comparte con ellos una larga permanencia italiana, puesto que, como afirma su primer editor y biógrafo, Luis Tribaldos de Toledo, “siendo mancebo pasó a Italia”.¹⁷ A pesar de las dudas acerca de la fecha de su nacimiento (no se conserva partida bautismal), que Maurer coloca entre 1536 y 1540, por evidencias internas de su obra, el mismo estudioso americano afirma que el poeta debió de residir en Italia en los primeros años de la década de los cincuenta (21-37). Su formación cultural tiene lugar muy probablemente en la ciudad de Siena, entonces bajo el dominio imperial de Carlos V. Sin embargo, su estancia en esta república fue interrumpida de 1552 a 1555, cuando la ciudad fue ocupada por los franceses. A este período juvenil de diez años escasos de estancia en Italia adscribe Maurer la mayor parte de su producción poética.

Figueroa llegó a conocer, muy probablemente dentro de los circuitos culturales sieneses, el debate y las controversias acerca de las reformas ortográficas del italiano, como se deduce de un importante documento biográfico que conservamos: una carta que dirigió el 20 de agosto de 1560 (entonces el poeta se encontraba en Francia y ya había dejado Italia) al humanista Ambrosio de Morales, del cual Figueroa se declara “antiguo discípulo” en el mismo documento.¹⁸ Por su larga ausencia de España y por su continuo contacto con italianos y franceses, el poeta tenía ciertas dudas sobre la ortografía de su lengua nativa. Como si fuera “hombre extranjero” que escribía “a tienta”, se dirigió a Morales, entonces catedrático de Retórica en la Universidad de Alcalá, para saber, ante todo, si la ortografía castellana debía conformarse a la pronunciación, o si debía acercarse a la ortografía latina. No estaba seguro tampoco sobre cuáles de las consonantes dobles debían admitirse en castellano y preguntaba, finalmente, por el debilitamiento vocálico en verbos como “pedir”, “servir”, etc. De esta carta parece evidente que el poeta, aunque no tuviera las preocupaciones y el interés de Herrera en la reforma de la ortografía española,

procuraba ser coherente en su escritura y buscar lo propio del castellano, emulando a los italianos “que han adornado su lengua y limándola con mucho cuidado han mirado muy bien todas estas menudencias [...]”.¹⁹ En Siena había visto imponerse la ortografía fonética, cuyo fautor, Claudio Tolomei, era precisamente sienés.²⁰ Figueroa muestra afinidad con la tendencia fonetista, favorecida también por Morales,²¹ frente a la de carácter etimologista. Esto puede deducirse de la correspondencia oficial que del poeta se guarda en Simancas, y de los manuscritos de la Biblioteca Bancroft (Berkeley) que conservan su poesía en italiano (mas bien toscano): aunque recopilados por copistas no italianos, podrían ser reflejo de la ortografía figueroana, especialmente el ms. 143 t/224 que parece, según declaración misma del copista, sacado de un original autógrafo perteneciente al Marqués de Montesclaros, antiguo ayo del poeta. La ortografía fonetista, además, a partir de Nebrija, iba imponiéndose también en España, afianzando el uso del castellano frente al latín.²²

El proceso editorial de su obra tanto en castellano como en italiano ha sido muy complejo, por la falta de autógrafos o ediciones en vida,²³ y no puede darse por concluido, puesto que todavía hoy hay desacuerdo entre los editores modernos sobre cuáles poemas, dentro de una larga lista de atribuciones, puedan adscribirse con seguridad a su pluma. Además, hallazgos relativamente recientes, como los de Gotor, hacen aún más complicado el establecimiento de una edición crítica.²⁴ Teniendo a la vista esta limitación relevante, estudiaremos en este ensayo la producción lírica en versos italianos e hispanoitalianos, basándonos en el *corpus* atribuido con seguridad en la primera edición crítica de Maurer, que consideramos como la más atendible hasta la fecha. Nuestra finalidad será el análisis textual de las obras líricas más representativas dentro de este pequeño conjunto de poemas, consideradas en sus interrelaciones temáticas y estilísticas con el *corpus* entero establecido por la edición de Maurer, para investigar las modalidades y peculiaridades de la heteroglosia figueroana. Hay que precisar que la producción italiana, por la cual el poeta fue estimado ya en sus tiempos en Italia, y que le valió el epíteto de “divino”, según relata su primer biógrafo Tribaldos,²⁵ no fue incluida en la edición *princeps* de su obra, donde aparecen sólo las dos “elegías”²⁶ en tercetos bilingües “Ilustre alma gentil, lumbre del cielo” y “Bien puede la fortuna de mi vida”. Las composiciones italianas sólo se conservan en los tres cartapacios de la Biblioteca Bancroft.²⁷

Según la edición de Maurer, su producción italiana consta de 18 composiciones enteramente en toscano, y de tres que alternan versos toscanos y españoles. Los poemas en italiano incluyen 6 sonetos, 5 madrigales, 5 poemas

en octavas (*stanze*), 1 canción, 1 epístola en tercetos. Los hispanoitalianos 1 *capitolo*, o sea composición en *terza rima* dantesca (la citada elegía en tercetos “Ilustre alma gentil”), un poema en octavas (o “elegía” “Bien puede la fortuna de mi vida”) y el soneto “Mentre a la vista del amato alloro”.

Viniendo a tratar más de cerca la poesía exclusivamente en toscano, podemos observar que ese pequeño conjunto de poemas, comparado con otras colecciones de versos toscanos un poco anteriores, como las rimas de Miguel Ángel o las de Claudio Tolomei, destaca en el plano de la expresión tanto por su sustancial uniformidad y coherencia léxica interna, que podríamos llegar a definir “unilingüismo”, como por la escasez de rasgos marcados que sitúen el idioma dentro de determinadas coordenadas geolingüísticas, o sean reconocibles como típicos del uso vivo de una determinada zona o de un determinado período. El toscano de Figueroa es como el florentino de Petrarca, un idioma literario, que nace sí de la lengua viva, pero que la depura, filtrándola por medio de la literatura y de la tradición culta, y se aparta, tanto en el registro expresivo como en los aspectos morfológicos, de todo rasgo local. La elección del toscano como lengua poética para una parte de su producción literaria (y no sabemos a ciencia cierta las proporciones de dicha parte puesto que mucho puede haberse perdido) se debe sin duda en un primer momento a razones de especialización literaria, en cuanto en toscano se había desarrollado la producción literaria cortés anterior a Petrarca: Dante y el *stilnovismo*, presente en muchas imágenes y contenidos de la lírica figueroana.

Acercémonos ahora en concreto al análisis de algunos poemas de este *corpus* restringido de textos italianos que nos parecen significativos de la peculiar heteroglosia de Figueroa, empezando por los sonetos, el género numéricamente más presente. Reproduzco los textos italianos, confrontándolos con análogos poemas del *corpus* castellano que revelan semejanzas de contenido, o de construcción retórica.

EL PRIMERO QUE SE HIZO EN ITALIANO ²⁸

Nella mia verde età quand' haver suole
Amor più forza in giovenil pensiero,
dal mal per me seguito aspro sentiero
ritraggo'l piè, che'l ciel benigno vuole.

Déjame en paz, Amor; ya te di el fruto ²⁹
de mis más verdes y floridos años
y mis ojos, ligeros a sus daños,
pagaron bien tu desigual tributo.

Non più lusinghe hormai, non più parole
di color falsi adombraranno il vero,
né sguardi hor dolci, et hor sembiante altero
strugger farammi, come neve al sole.

No quiero agora yo, con rostro enjuto,
sano y libre, contar mis desengaños,
ni por alegres y agradables paños
trocar tu triste y congojoso luto.

Appena ho quatro lustri di mia etate
forniti, e fuggo libero e sicuro,
né più pavento d'amorosi inganni.

En llanto y en dolor preso y cargado
de tus antiguos hierros, la jornada
quiero acabar de mi cansada vida.

Una fé finta e frale, un cor pergiuro,
un giusto sdegno già persa sett'anni
mi ti rendon, oh cara libertate.

Mas no me des, Amor, nuevo cuidado,
ni pienses que podrá nueva herida
romper la fe que nunca fue doblada.

El soneto, como arriba anticipamos, es el género métrico que prevalece en el *corpus* considerado por Maurer como auténtico: 58 casos sobre un total de 80 poemas. Los seis sonetos italianos son todos de cinco rimas, invariable el esquema de los cuartetos (ABBA-ABBA) y variable el de los tercetos: preponderante la tipología petrarquesca de rimas replicadas CDE-CDE; son frecuentes también las secuencias con inversión o disposición simétrica. Destaca la capacidad del poeta de utilizar casi todas las posibilidades combinatorias,³⁰ sea de dos o de tres rimas, con excepción de la serie CDC-CDC nunca presente.

En los sonetos anteriormente reproducidos el esquema rímico es idéntico en los cuartetos (ABBA-ABBA), y para los tercetos, CDE-DEC en el primero, CDE-CED en el segundo: en ambas series de tercetos está presente una permutación del orden de las rimas en el segundo terceto con respecto al orden del primero. En el soneto español las rimas de los tercetos se funden en la permutación de las vocales, manteniendo siempre invariada la consonante: *ado*, *ada*, *ida*; se trata además de rimas frecuentes en el *Canzoniere* petrarquesco. El efecto fónico que produce esta identidad consonántica es de monotonía rítmica, casi obsesiva, marcada por la repetición intencionada de los adjetivos “nuevo” (v. 12) y “nueva” (v. 13), casi para subrayar en el plano fónico la expresión del cansancio, el agobio amoroso al que el poeta se ha resignado; utiliza en los cuartetos una rítmica acentual más variada en los endecasílabos (2 enfáticos, 2 melódicos, 4 heroicos y 1 sáfico), introduciendo movilidad de las cesuras (se alternan equilibradamente las *a minore* y las *a maiore*), y recurriendo a rimas con mayor variedad de fonemas consonánticos. Podríamos interpretar este contraste en el nivel fónico y rítmico entre tercetos y cuartetos como una adecuación armónica al contenido de los mismos: el sufrimiento amoroso

de la juventud, en los cuartetos, se reafirma en la resignación e inercia de la senectud, en los tercetos (“cargado de tus antiguos hierros”, vv. 9-10): el poeta seguirá fiel a su primer amor, ya que no quiere, con el rostro libre de lágrimas ya (“rostro enjuto”), abrirse a otro amor.

En cuanto al soneto italiano, Figueroa demuestra también, en el nivel fónico-rítmico, un buen dominio de la versificación italiana, y el soneto no desmerece, por el refinamiento de los recursos métricos empleados, con respecto al correspondiente español. Es evidente que nos las habemos con un poeta perfectamente dueño de la técnica poética de la lengua italiana: sus endecasílabos son seguros, los encuentros vocálicos bien resueltos y los acentos rítmicos muestran la misma variedad entre el tipo *a minore* y *a maggiore* que en el soneto español. Se habrá notado en ambos sonetos una predilección por el fenómeno métrico sintáctico del encabalgamiento. En total seis en el soneto italiano y cinco en el soneto español, y el hecho de que sean casi todos de tipo sirremático –viniendo la pausa versal a incidir en el interior de un sirrema del tipo “sustantivo + adjetivo”, “sujeto + verbo”, “sustantivo + complemento determinativo”, “verbo + complemento directo”– nos hace entender que Figueroa tiene bien asimilado el uso de este recurso estilístico en ambas lenguas. La sensación de fluidez que ofrece esta figura métrica va emparejada con los frecuentes encuentros vocálicos, resueltos con sinalefas normales en el interior del verso, subrayadas a veces por el signo diacrítico de elisión.

Pasando ahora a analizar las deudas léxicas concretas con la tradición poética, no sorprende constatar la presencia extensa y difusa de Petrarca. Como evidencian todas las ediciones modernas, el fondo petrarquista está omnipresente en los poemas figueroanos, tanto italianos como españoles. Generalmente, como ya se ha dicho, encontramos en la producción italiana un léxico poco marcado, y que procede casi íntegramente del *Canzoniere*. Limitándonos a los sonetos reproducidos, como ya observaba Maurer (229), el *incipit* del soneto “Déjame en paz” recuerda de cerca el soneto CCLXXIV de Petrarca “Datemi pace, o duri miei pensieri” y también otra imitación petrarquista de Boscán, el soneto XLI “Dexadme en paz, o duros pensamientos”. En ambos sonetos la juventud es aludida con una perífrasis eminentemente petrarquesca “verdes y floridos años” (v. 2) y “verde età” (v. 1), deudas de una probable lectura del *Trionfo dell’Eternità* (“ne l’età piú fiorita e verde”), y del *Canzoniere*, soneto CCCXV: “Tutta la mia fiorita e verde etade”.

Una estructura típicamente binaria conforma los elementos de estos poemas, desde la construcción del significado (primera mitad, o sea cuartetos,

negativa, segunda mitad, o sea tercetos, afirmativa) hasta la sintaxis, que reúne los versos en parejas, y al léxico, que presenta las típicas ditologías petrarquistas: ditología sinonímica que sirve de pleonasma (“fé finta e frale” v. 12, “alegres y agradables paños” v. 7), ditología explicativa como en “libero e sicuro” (v. 10), “preso y cargado” (v. 9), o bien ditología antitética en “neve al sole” (v. 8). A propósito de esta última antítesis, su filiación es un tópico del *Canzoniere*, presente en el soneto XXXII y en la sextina famosa “Giovene donna sotto un verde lauro”, para simbolizar de forma icónica el poder de la mujer, representada en el *canzoniere* figueroano como estrella o sol, los tópicos referentes de toda la tradición cortés italiana, incluso anterior a Petrarca.

En el plano del contenido, el soneto italiano es importante desde el punto de vista biográfico, porque en él Figueroa, o el “yo” poético, afirma tener veinte años (“Appena ho quatro lustri di mia etate/ forniti”) y se alegra de haberse librado de una esclavitud amorosa que duró siete años. De este último dato los críticos han deducido que se había enamorado a la edad de trece años, cosa no imposible, pero que, como observa Canonica (1996, 110), el simbolismo del número siete tendría que contribuir a matizar.³¹ También la supuesta edad, añadimos nosotros, puede ser simple ficción literaria, puesto que los cuatro lustros son referencia pretrarquesca, presente en la égloga *Divortium* (“Per quattuor inde servio lustra”, VIII, vv. 87-88), siempre asociada a la edad y duración del “servicio”. Nótese la ortografía de “quatro” (v. 9), cuya falta de geminación podría ser debida a una de las raras interferencias del castellano sobre el italiano que puede encontrarse en la producción figueroana; pero hay que advertir que la forma es también variante gráfica de “quattro” presente en la segunda edición (1623) del *Vocabolario degli accademici della Crusca*.³² Una última curiosidad: el soneto italiano resulta ser el primero compuesto en el idioma, según reza el epígrafe que aparece en el manuscrito Montesclaros, y esto puede extrañarnos bastante si consideramos la relativa madurez que el poeta demuestra en la versificación y construcción retórica.

El segundo, en orden de frecuencia, de los géneros métricos utilizados por Figueroa es el madrigal. La edición de Maurer atribuye a seis segura paternidad: uno en español y cinco en italiano. Es significativo que Figueroa componga en italiano la mayoría de ellos, siendo el género de importación italiana. Como se sabe, el madrigal aparece en Italia en el siglo XIV, y adquiere en seguida un notable desarrollo, sobre todo en relación con la música polifónica del *Ars Nova* (ver Capovilla). En esas primeras manifestaciones el género presenta una forma métrica muy flexible, pero lo normal es que esté formado por

una serie de tercetos (entre dos y cinco), seguidos de uno o dos pareados de cierre. Los versos pueden ser todos endecasílabos, como ocurre en los cuatro madrigales de Petrarca (*Canzoniere* 52, 54, 106, 121), pero ya muy pronto comienzan a alternarse los versos de once y los de siete. En los años iniciales del siglo XVI el madrigal sufre una evolución muy profunda que tiende a convertirlo en una sucesión libre de versos endecasílabos y heptasílabos.³³ Ya en las *Prose della volgar lingua* Pietro Bembo da cuenta de esa evolución al observar que los madrigales “non hanno alcuna legge o nel numero de’ versi o nella maniera di rimargli” (ver Bausi/Martelli 163). Las únicas normas fijadas son que la composición sea más corta que un soneto y que termine con un pareado: pero tanto una como otra exigencia admiten muchas excepciones según el gusto del poeta. Los primeros petrarquistas, Boscán, Garcilaso y Diego Hurtado de Mendoza ignoran el género, que sólo se introduce con Hernando de Acuña (compone dos) y Gutierre de Cetina (compone cinco).

Los seis madrigales figueroanos tratan exclusivamente el tema amoroso, pero con un toque de liviandad y aristocrático ludismo, que los hace una especie de breves sumas de la materia ya tratada en los sonetos y poemas más graves. Voy a transcribir dos, uno en italiano y otro (el único) en castellano, para ver cómo las mismas características estilísticas se dan al pasar de un idioma al otro.

Perché, se mai girate
gli occhi a caso ver me, di sdegno ardete,
o li volgete altrove, o gli abassate?
Come specchio lucente,
che quante forme prende
ritiene, e poi le rende
a chi ivi guarda, così, donna, [prende]³⁴
mio cor l’imagin vostra,
e quella vi dimostra.
Hor non so che mi dir, non so qual sete;
so che malvolentieri mi vedete.

Triste de mí, que parto mas no parto:
que el alma, que es de mí la mejor parte,
ni partirá ni parte
de quien jamás el pensamiento aparto.
Si parte el cuerpo triste, el alma queda
gozosa, ufana, leda.
Si más del alma el cuerpo parte, ¡ay!, temo,
¡oh doloroso extremo!,
que en esta de los dos triste partida
por fuerza he de partirme de la vida.

Con respecto al modelo petrarquesco constituido sólo por endecasílabos, de los cuales ninguno queda suelto, el esquema de Figueroa se acerca más al de los primeros petrarquistas ibéricos, en particular al modelo de Cetina por la variedad y flexibilidad en la sucesión de los tercetos y pareados, y el uso amplio del heptasílabo. En el madrigal italiano el esquema rímico es de 11 versos: aBA cdd Dee FF (que es un retorno a B); el esquema del madrigal español

es de 10 versos: ABb, ACc, Dd, EE. La disposición rímica es en tercetos, con uno o dos pareados de cierre, según el modelo típico del período clásico del madrigal italiano, que corresponde a principios del quinientos (Tasso, Bembo, Guarini).

Interesante en el madrigal italiano es la aparición de la frase interrogativa en el *incipit*, ausente en los madrigales de Petrarca. De los seis de Figueroa, tres se abren con una interrogación, que no tiene función meramente retórica, puesto que da lugar a una respuesta en los pareados de cierre, que contienen la “agudeza” final. La estructura lógica común a los dos madrigales reproducidos es el planteamiento temático en los tercetos, a través de una interrogación o de un juego de proposiciones hipotéticas, que se despliega luego lentamente en los versos conclusivos, y se resuelve en una “sutileza” final que aclara inesperadamente el contenido de la composición. El precedente más célebre de esta arquitectura lógica es sin duda el madrigal de Cetina “Ojos claros, serenos”, modelo subyacente, en nuestra opinión, al poema figueroano análogo dedicado a los ojos: los nueve primeros versos constituyen un lamento por la crueldad de la dama y una búsqueda de sus causas, y sólo los versos de cierre introducen un elemento nuevo y decisivo, el de su indiferencia, que constituye la verdadera causa del sufrimiento del poeta.

Debido a su origen musical, el madrigal suele presentar un tejido fónico bastante rico en sonoridades, tanto más perceptibles cuanto más corto es el poema, siempre inferior a los 14 versos del soneto. Figueroa entiende muy bien esta musicalidad característica del género y se muestra muy atento a los valores fónicos. Una vez más puede apreciarse la seguridad con que Francisco maneja la versificación italiana, utilizando heptasílabos y endecasílabos con cesuras móviles, sacando mucho partido de los encuentros vocálicos, rasgo específico de la lengua italiana, que proporcionan una gran fluidez al verso. En la mayor parte de los versos hay una o dos sinalefas. En cambio la figura del encabalgamiento, tan importante en los sonetos precedentes, está casi ausente de estos madrigales: solo encontramos tres en el poema italiano (vv. 1, 5, 6) y dos en el madrigal español, en los vv. 3 y 5. La mayoría de los versos constituyen pues una unidad lógica cerrada, y presentan además una estructura sintáctica bastante uniforme, con uno o más sujetos acompañados de sus predicados verbales. Además, la figura de la acumulación de hipotéticas en el madrigal español, y de rimas derivativas (vv. 1, 4) y rimas homónimas (vv. 2, 3) con idénticas sonoridades, refuerza este efecto paronomástico general. Todos estos elementos contribuyen a la lectura fluida y relativamente corriente de estos

poemas. Como a menudo ocurre en la poesía de Figueroa, cuando el significado es repetitivo y tópico, y se da por descontado, es el significante el que recibe un mayor grado de elaboración.

Por lo que atañe al contenido de los madrigales, siempre amoroso, ambos presentan el dualismo cuerpo/alma: en el poema español se expresa el dolor por la lejanía de la amada y salida del poeta, cuya alma se “parte” del cuerpo y se queda con la amada. Todo el poema está construido sobre un juego verbal virtuosístico conceptista que, partiendo del verbo-concepto “apartar”, crea un tejido de rimas derivativas, homógrafas, y políptoton: v. 1 “Triste de mí, que parto mas no parto”, v. 3 “ni partirá ni parte”. Este juego conceptista proviene, como subraya también Maurer (317), de la poesía de cancionero del siglo XV por una parte, y, por otra, puede ser asimilable al juego análogo del soneto XIX de Garcilaso. Los dísticos finales, como siempre, contienen la “agudeza”, esta vez expresada de forma silogística: si el poeta parte, su cuerpo se parte del alma; si el cuerpo se parte del alma, el poeta se partirá también de la vida.

El madrigal italiano presenta una preciosa imagen metafórica de derivación ficiniana: la del corazón como espejo en el que se refleja la imagen de la amada, quien devuelve una mirada airada al amante. Imagen tópica en la poesía cortés italiana (especialmente en la lírica *stilnovista*), que está presente también en el soneto “Ingrata Fili, en cuyo pecho”.³⁵ Este madrigal, especialmente logrado, se cierra con la acostumbrada agudeza conceptista en el último dístico: el poeta concluye que la amada huye su presencia para no ver su imagen airada reflejada por el corazón, una novedad en el imaginario estereotipado de la época.

Nos quedan por examinar, para concluir nuestro estudio, los poemas hispanoitalianos, donde la heteroglosia se da de forma simultánea, dentro del mismo poema. Figueroa compone en esta peculiar forma dos poemas, llamados “elegías” por Tribaldos. Se trata de dos composiciones en *terza rima* dantesca, que en la época se solían llamar también *capitoli*, según la antigua definición que se daba a los Cantos de la *Divina Comedia*. En estas composiciones, “Ilustre alma gentil” y “Bien puede la fortuna de mi vida”,³⁶ los versos alternan el toscano y castellano de uno en uno, y por lo tanto las rimas no pueden ser nunca bilingües, sino sólo monolingües. Pero si consideramos los versos desde el punto de vista de su cohesión lógico-sintáctica, notamos que no se corresponden según las lenguas, sino que se enlazan por parejas según un esquema bilingüe por medio de los frecuentes encabalgamientos. En este caso la sintaxis une lo que está separado por la alternancia de las lenguas. El efecto de fusión de los idiomas que se percibe es muy sofisticado y procede tanto del mo-

nolingüismo de las rimas, que permite crear cohesión entre las estrofas, como del bilingüismo, puesto que la lógica sintáctica del discurso forma parejas de tipo bilingüe.

Por razones de espacio, concentraremos nuestro análisis de las modalidades heteroglotas en la tercera y última composición bilingüe, el soneto “Mentre a la vista del amato alloro”, que reproducimos por completo.³⁷

Mentre a la vista del amato Alloro
se helava el alma y en un punto ardía,
più vago ch' alcun mai di perle et oro
viví del yelo y de la llama mía.

Hor che Fortuna, a me inimica et ria,
haze que el rostro mío tiño y coloro
al nome Sol, quanto il piacer fu pria
es el dolor con que mi ausencia lloro.

Benchè'l tranquillo mio stato soave
fiero temor de olvido o de mudança
fea men dolce e talhor tinse d'amaro,

y agora en esta mi miseria grave,
in cui a viver senza vita imparo,
no ay siquiera una sombra de esperança.

Una rápida ojeada a la estructuración métrica pone en evidencia un esquema rímico anómalo en los cuartetos: ABAB BABA. Es un tipo de inversión de las rimas muy poco usado pero presente en el *Canzoniere* en dos sonetos (CCX y CCXCV). La alternancia de las lenguas, que cambian a cada verso, hace que las rimas, siguiendo este esquema, sean todas monolingües, excepto en los tercetos (CDE CED) donde la rima C viene a unir un verso italiano y uno español, así como el primer verso del segundo cuarteto (rima B en “ía”) que desempeña la función de *concatenatio* o *volta* entre los cuartetos. Observamos que el mantenimiento del esquema más representado en el poemario figueroano, o sea el de rimas abrazadas, hubiera obligado al poeta a la composición de un número mayor de rimas bilingües, recurso encaminado hacia una mayor fusión de las lenguas. La dificultad de hallar rimas bilingües es muy relativa y no insalva-

ble, tratándose de dos lenguas de estructura léxica parecida. Además, aunque Figueroa opte por la máxima variedad de las rimas (el soneto tiene cinco en total), como observa también Canonica (1996, 125), se trata de rimas relativamente fáciles: “alloro” / “oro”, “coloro” / “lloro” y “ardía” / “mía”. Incluso en los tercetos, el escoger la combinación CDE CED y el mantener las dos lenguas alternadas en cada verso, reduce el campo de las rimas bilingües, hallándose solo una (la rima C), que está formada por dos elementos léxicos casi comunes a los dos idiomas: “soave” y “grave”.

La ausencia de encabalgamientos abruptos parece confirmar esta voluntad de mantener la oposición y distinción entre las dos lenguas, haciendo que cada verso sea una unidad cerrada en sí. En cuanto a la versificación, puede ser significativo el alto número de sinalefas, tanto en los versos italianos como en los españoles, para demostrar la soltura con que maneja los dos idiomas, a la vez que es el único indicio de voluntad de asimilación de las dos lenguas en este soneto.

Una vez más constatamos cómo la elaboración del significante es tanto más refinada cuanto menos importan los valores significativos. En efecto, en un nivel de información pura, el soneto es extremadamente redundante y se inscribe dentro de la tópica contraposición entre un “antes” feliz de la relación amorosa y un “ahora” infeliz de ausencia de la amada y falta de correspondencia. El momento pasado feliz se relaciona con la presencia de la mujer, a la que se alude con un término, “Alloro”, reminiscencia de la simbología petrarquesca: el “lauro” es alusivo al nombre de Laura (de ahí el uso de la mayúscula). La plenitud de la satisfacción del sentimiento amoroso sólo estaba ensombrecida por un triste presentimiento y el miedo del olvido, o de una “mudanza” en los sentimientos de la amada. Presentimiento que se realiza en la separación forzosa (la “miseria grave” del verso 12, sin esperanza de reunión con la amada), a la que el poeta parece resignarse, adaptándose a vivir “sin vida”.

La armazón retórica del soneto se construye sobre la oposición de conceptos a través de las antítesis, todas ellas muy tópicas petrarquescas: entre “fuego” y “hielo” (primer cuarteto), “piacer” (v. 7) y “dolor” (v. 8), “hor” (v. 5) y “pria” (v. 7), y la oposición puramente conceptual entre “presencia” y “ausencia” de la amada; cada estrofa expresa esta oposición de forma alternada, exactamente como se alternan los idiomas: primer cuarteto y primer terceto “presencia”, segundo cuarteto y segundo terceto “ausencia”. Las figuras binarias pululan tanto en el nivel léxico, con ditologías todas de raigambre petrarquesca, como en el nivel sintáctico, con disposiciones paralelísticas y bimetración de los versos.

Dentro de la órbita de lo tópico hay que situar también el léxico, en general muy poco marcado. Entre los lexemas que se destacan de este fondo común se puede mencionar el adjetivo “vago” (v. 3), usado en el sentido de “de-seoso”, ampliamente atestiguado en Petrarca, y el adjetivo “ria” (v. 5), con el sentido de “culpable”, “hostil”, presente en el *Canzoniere* (XXXVIII) asociado a Fortuna, como en este soneto.

Las oposiciones se hacen más dramáticas en los tercetos, particularmente en el conclusivo, donde aparece el concepto petrarquesco de *mors in vita*, “a viver senza vita imparo”, que concluye el proceso mental del dolor en un epítome hiperbólico prebarroco. La oposición, más que fusión, del italiano y castellano parece subrayar la imposibilidad de resolución de este dualismo conceptual, incluso en lo lingüístico.

CONCLUSIONES

Atando los cabos de nuestro discurso sobre las modalidades que asume la heteroglosia en Figueroa, concluimos, dentro de unos márgenes de investigación limitados por razones de espacio, que el uso del idioma italiano fue para el poeta una necesidad orgánica, no ocasional, dentro de un *corpus* poético donde la cultura italiana, y el idioma que la vehicula, juega un rol “paritario” con respecto a la española. El grado de corrección de uso del toscano es altísimo (no se encuentran casi hispanismos), y la adhesión al gusto literario del ambiente donde debió de desarrollarse su formación italiana es total. Y eso a pesar de que el poeta pasó menos de diez años en Italia y no debió de utilizar el toscano como lengua familiar de comunicación cotidiana durante esta estancia.³⁸

La imitación del código poético petrarquesco, aunque caiga a veces en lo tópico, no es nunca servil, supone una frecuentación directa que no desemboca nunca en el plagio. Figueroa asimila la lección de Petrarca pero tiene presente también toda la tradición poética cortés italiana antecedente. Y así se explica el uso, aparte del imaginario neoplatónico común tanto a la poesía italiana como a la española, de metros y estrofas como la *ottava* y la *terza rima* de tradición pre-petrarquesca.

Casi nunca en los escritores extranjeros que durante el Renacimiento componen en italiano hay, como demuestra Furio Brugnolo (2007), inercia y sujeción frente a las instituciones formales de la lengua de adopción. Hay en muchos, como nos parece es el caso también de Figueroa, la búsqueda, a veces involuntaria o inconsciente, de rasgos diferenciadores, podríamos llegar a

decir “innovadores” respecto de la tradición; para limitarnos a unos ejemplos concretos: el uso de la octava con estribillo (inexistente en el modelo de Boccaccio) en “Scorto dal mio desio prompto e leggiro”,³⁹ o la *canzone* con estribillo “Tosto come l’Aurora i primi albori”,⁴⁰ o la disposición anómala del esquema de rima de los cuartetos del soneto hispanoitaliano reproducido.

La actitud de Figueroa frente al idioma italiano no es de tipo lúdico o improvisado: no pasa de un registro a otro de forma virtuosística o juguetona, sino que parece cumplir una operación que, adoptando un término reciente, podemos definir como “trans-lingüística” por la voluntad experimentadora, en sentido amplio, y por la presencia de una motivación más profunda, que va más allá de las razones contingentes u ocasionales (la estancia forzada en Italia; el amor verdadero o literario por una mujer italiana, la Fili de sus poemas). Una de las motivaciones podría ser incluso la destinación a un público italiano (que no olvidemos apreció al poeta laureándolo), acompañada de una más o menos clara conciencia metalingüística, que le lleva a reflexionar sobre la lengua materna y sobre la lengua de adopción –significativa a este propósito es la preciosa carta a Morales–, y sobre la hermandad de las dos culturas, en el momento de su máximo apogeo.

Notas

1. El germen del concepto lo hallamos en la teoría de la literatura de Mijaíl Bajtín (formulada en los años treinta del siglo XX), que concebía las novelas, en particular las de François Rabelais, Jonathan Swift y Fedor Dostoievski, como polifonías textuales: en ellas resuenan, además de la propia del autor, otras voces, como una “heterología” o “heteroglosia”, es decir, como una apropiación y recreación de lenguajes ajenos (ver Bajtín 2004 y 1986).
2. La introducción del término se debe a Elvezio Canonica (1996 y 2001).
3. Los estudios pioneros de Arturo Farinelli y Federico Chabod representan esbozos valiosos que enfocan las relaciones hispano-italianas en la época imperial desde el punto de vista sociológico. Interesante la muy reciente contribución de Guillermo Serés (341-46) sobre la percepción que los historiadores y humanistas italianos y españoles tuvieron de estas relaciones

- y del “imperio” de Carlos V, y la de David Paolini (189-205) sobre el período de los Reyes Católicos.
4. Señalamos, con relación al influjo del italiano como idioma en el extranjero (y su cultura) durante el Renacimiento, los ensayos dedicados al tema recogidos en VV.AA. (2003).
 5. No por casualidad la mayor parte del estudio de Canonica citado (1996) está dedicado a poetas del 500 y 600; recuérdese su subtítulo: “Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro”.
 6. Ver F. Sberlati para comprobaciones de esta “primacía”.
 7. Ver “Introducción crítica” a Santillana (5-15), y también Canonica (20-23).
 8. Han tratado con esmero la cuestión A.M. Compagna Perrone Capano y L. Vozzo Mendía.
 9. Ver, además de los trabajos ya mencionados, la obra colectiva de F. Brugnolo y V. Orioles.
 10. Sobre la función de la heteroglosia en la producción de Torres Naharro ver G. Tavani. El plurilingüismo y el *pastiche* lingüístico de Juan del Encina es tema abordado parcialmente por Antonia Martínez Pérez en su estudio de las *Coplas de disparates*.
 11. Ver M. G. Profeti, en particular el capítulo “Lope e Quevedo: uso decorativo-uso organico dell’italiano nella Spagna dei secoli d’oro” (125-36).
 12. Ya clásica, la división generacional introducida por Joseph Fucilla en los años 60 (*Estudios sobre el petrarquismo en España*) puede resultar todavía de cierta utilidad, según demuestran estudios más recientes como el de M. del Pilar Manero Sorolla, con amplia bibliografía.
 13. *Sonetos y octauas en lamentación de la muerte de su hermano el capitán Francisco de Aldana*. Se guarda entre los raros de la Biblioteca Nazionale Braidense en Milán.
 14. *Rime, in morte di suo fratello il capitano Francesco d’Aldana*. Ejemplar único en la Biblioteca Ambrosiana de Milán.
 15. De estas composiciones plurilingües anónimas que abundan en los cancioneros prerrenacentistas, casi exclusivamente manuscritas, intenta un estudio y edición selectiva Canonica en los apéndices de su libro (1996, I, 177-91 y II, 192-237).
 16. Sobre el uso del italiano como lengua de la heteroglosia literaria en Europa en los siglos XVII-XVIII ver G. Folena.
 17. “Breve discurso de Luis Tribaldos de Toledo sobre la vida de Francisco

- de Figueroa” en *Obras de Francisco de Figueroa laureado Píndaro hespañol* (1625). Esta edición se considera la *princeps*. Ver la reedición del “Breve discurso” en Argelli (215-20).
18. El original autógrafa se conserva en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, código L.I.13. La carta de Figueroa ocupa las hojas 268r. a 269v., y en las hojas 245v. a 246v. se conserva otro documento que parece ser un esbozo de la respuesta de Morales. La carta ha sido editada en tiempos recientes por Maurer (42-49), y por Argelli (210-15).
 19. Carta de Figueroa a Ambrosio de Morales del 20 de agosto de 1560, en Argelli (210).
 20. Tolomei expuso sus reformas fonetistas de la ortografía italiana en forma de discusión dialogada en su *Diálogo humanista Polito* (1531). Ver Sbaragli.
 21. Transcribimos algunas afirmaciones de la carta de Figueroa a Morales que nos parecen muy interesantes y significativas de la posición que entonces estaba madurando el poeta: “Los italianos que han adornado su lengua, y limándola con mucho cuydado, han mirado muy bien todas estas menudencias, y apartándose de la pronunciación y escritura de la lengua latina quanto les pareció convenir para mantener la dulçura que principalmente buscan en la suya, huyendo todavía de dexarla languida y baxa, doblando para este effecto muchas consonantes hazen la boz mas llena y de mas número y peso” (Argelli 210).
 22. Ver Martínez Alcalde (9-25).
 23. Cuenta Tribaldos en su *Breve discurso* que a la hora de su muerte el poeta mandó quemar parte de su obra y, como Garcilaso, no permitió que en su sepultura se pusiese epitafio alguno (ver Argelli 220). Se había creado esta leyenda, muy arraigada todavía en los tiempos de la primera edición, como atestiguan también las dos cartas a D. Vicente Noguera incluidas y los poemas dedicatorios de Lope de Vega y Juan de Jáuregui. Una leyenda que tiene hasta sus modernos sostenedores, como Antonio Prieto, en el capítulo octavo dedicado a Figueroa y Aldana de su libro fundamental *La poesía española del siglo XVI*. Según Prieto (247-49), a través de las teorías filosóficas de Luis Vives, la palabra poética surge como salvación ante el olvido al que condena la muerte. El deseo de salvación personal a través de un cauce religioso habría provocado en Figueroa un enfrentamiento con su propia obra poética, pues al negarle valor a la palabra poética en que creyó, quema su poesía para entregarse a la meditación religiosa. Estaríamos por tanto ya, según Prieto, en el inicio de un desengaño.

24. La última en orden cronológico ha sido la de López Suárez .
25. *Breve discurso*: “Siendo mancebo pasó a Italia, donde parte fue soldado, i parte prosiguió su intento en las letras en Roma, Boloña, Sena, i no se bien si en Napoles, señalándose particularmente en la poesia Castellana, i Toscana, con tanta maravilla de aquella nacion tan poco aficionada a la gloria Hespañola, que por sus versos adornados de graves, i sutiles conchetos, i admirable propiedad en lenguaje, i disposicion, no le pudo negar el epitheto de DIVINO, ni el laurel que despues de Petrarcha ninguno tan conocidamente mereció. [...] De su residencia en Sena, i fama de su Poesia alternada en ambas lenguas, Castellana i Toscana, Iuan Verzosa Aragones, hombre doctissimo natural de Çaragoça, i entretenido del Emperador Carlos Quinto, i despues del Rei Don Philippe II, en Roma para negocios importantes a su Corona, haze mencion en una de sus Epistolas [...]” (Argelli 216-17).
26. Hemos decidido conservar la clasificación adoptada por Tribaldos en la *princeps*, aunque por la temática no se trate de elegías. En la época esta palabra se aplicaba a cualquier composición de carácter meditativo.
27. Fondo Fernán Núñez: Códice 91, *Sonetos y canciones de Francisco de Figueroa*, de fecha incierta; Códice 96, *Algunas obras en verso en lengua española e italiana de las que compuso el divino Fran.co de Figueroa gentilmente contino del Rey N. Sr., y natural de Alcalá de Henares*, última década del siglo XVI; Códice 224, *Obras que en verso compuso el Señor Frco de Figueroa a quien con razón por su raro ingenio llamó Italia el Divino, y también por la facilidad y dulzura de su poesía en lengua natural española en que excedió a todos, como en la toscana y latina, que le fueron tan comunes como la propia suya. Sacáronse las mas de un original, donde el Sr. Marques de Montes Claros, cuyo ayo fue, tenía muchas escritas de su misma mano*, fechado 1627.
28. Citamos por nuestra edición (Argelli 188) que se basa en los tres manuscritos de la Biblioteca Bancroft. Hemos decidido conservar una ortografía arcaizante más cercana a la de los manuscritos (cuyos copistas no fueron italianos), que se supone, especialmente el Códice 224, reflejan la ortografía de los originales. Las citas sucesivas de los poemas italianos se sacarán siempre de nuestra edición.
29. Citamos por la edición Maurer (228). Las citas sucesivas de los poemas españoles serán siempre de esta edición.
30. Pueden consultarse en detalle las estadísticas y frecuencias de los varios esquemas rítmicos en Argelli (165-66).

31. Ver Petrarca, *Canzoniere*, XXX: “oggi a sett’anni/ Che sospirando vo...”.
32. Ver la voz “quadrato”.
33. Sobre los madrigales y su recepción en España ver T. Navarro Tomás (210-11), I. Paraíso (172-74), E. Díez Echarri (257-58).
34. En el ms. Códice 91 Bancroft aparece “prese”. Es evidente que la rima “pre-se” es un error del copista que Maurer y los otros editores modernos enmiendan con “prende”, lo cual implica la repetición por tercera vez de la rima *-ende*. Se trata de un fenómeno inusual pero ya presente en otro madrigal del autor, el último de la serie.
35. N. 25 en la edición de Maurer.
36. Nn. 1 y 2 en Argelli.
37. N. 6 en Argelli.
38. Para más detalles sobre el entorno lingüístico del poeta ver Argelli (181-82).
39. N. 16 en Argelli.
40. N. 15 en Argelli.

Obras citadas

- Acuña, Hernando de. *Varias poesías*. Ed. Luis F. Díaz Larios. Madrid: Cátedra, 1982.
- Aldana, Cosme de. *Sonetos y octavas en lamentación de la muerte de su hermano el capitán Francisco de Aldana*. Milano: Juan Baptista Colonio, 1587.
- Aldana, Cosme de. *Rime, in morte di suo fratello il capitano Francesco d’Aldana*. Milano: Giacomo Piccaglia, 1587.
- Argelli, Annalisa. *Francisco de Figueroa: il poeta delle due culture*. Villanova di Ravenna: Essegi, 2005.
- Bajtín, Mijaíl. *The Dialogic Imagination: four essays*. Ed. Michael Holquist. Tr. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas press, 1986.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1936. Tr. Tatiana Bubnova. Madrid: FCE de España, 2004.
- Bausi, Francesco, y Mario Martelli. *La metrica italiana: teoria e storia*. Firenze: Le Lettere, 2000.
- Brugnolo, Furio. “‘Questa è lingua di cui si vanta Amore’: per una storia de-

- gli usi letterari eteroglotti dell'italiano". *Italiano: lingua di cultura europea: atti del simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena*. Ed. H. Stammerjohann. Tübingen: G. Narr, 1997. 313-36.
- Brugnolo, Furio, y Vincenzo Orioles, eds. *Plurilinguismo e letteratura. Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone*. Roma: Il calamo, 2002.
- Brugnolo, Furio. "Scrittori stranieri in lingua italiana". *Umanesimo ed educazione*. Eds. Gino Belloni y Riccardo Drusi. Vol. 2. Vicenza: Angelo Colla, 2007. 407-34.
- Canonica, Elvezio. *Estudios de poesía translingüe*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1996.
- Canonica, Elvezio. "Poesía «translingüe» italo-spagnola fra Cinque e Seicento: alcune prospettive di ricerca". *Italiano e spagnolo a contatto: atti del XIX Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (Roma, 16-18 settembre 1999)*. Vol. 2. Padova: Unipress, 2001. 85-95.
- Capovilla, Guido. "Materiali per la morfologia e la storia del madrigale antico, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento". *Metrica* 3 (1982): 159-252.
- Cetina, Gutierre de. *Sonetos y madrigales completos*. Ed. Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra, 1990.
- Chabod, Federico. "Milano o i Paesi Bassi? Le discussioni in Spagna sulla «alternativa» del 1544". *Rivista storica italiana* 70.4 (1958): 508-53.
- Compagna Perrone Capano, Anna Maria, y Lia Vozzo Mendía. "La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese: I, le liriche di Carvajal e di Romeu Llull". *Lingue e culture dell'Italia meridionale (1200-1600)*. Ed. P. Trovato. Roma: Bonacci, 1993. 161-77.
- Díez Echarri, Emiliano. *Teorías métricas del Siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español*. Madrid: CSIC, 1970.
- Farinelli, Arturo. *Italia e Spagna*. Torino: Fratelli Bocca, 1929.
- Figueroa, Francisco de. *Obras de Francisco de Figueroa laureado Píndaro hespañol*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1625.
- Figueroa, Francisco de. *Poesías*. Ed. M. López Suárez. Madrid: Cátedra, 1989.
- Folena, Gianfranco. *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*. Torino: Einaudi, 1983.
- Fucilla, Joseph. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC, 1960.
- Gotor, José Luis. "Apuntes para una edición crítica de Francisco de Figueroa". *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, 1988. 225-42.
- Manero Sorolla, M.^a del Pilar. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU, 1987.

- Martínez Alcalde, María José. *La fijación ortográfica del español: norma y argumento historiográfico*. Frankfurt am Mein: Peter Lang, 2010.
- Martínez Pérez, Antonia. “Las *Coplas de disparates* de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica”. *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. Juan Paredes Núñez. Vol. 3. Granada: Universidad, 1995. 261-73.
- Maurer, Christopher. *Obra y vida de Francisco de Figueroa*. Madrid: Istmo, 1988.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Barcelona-Madrid: Labor- Guadarrama, 1974.
- Paolini, David. “Los Reyes Católicos e Italia: los humanistas italianos y su relación con España”. *La literatura en la época de los Reyes Católicos*. Eds. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya. Madrid: Iberoamericana, 2008. 189-205.
- Paraíso, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- Prieto, Antonio. *La poesía española del siglo XVI: andáis tras mis escritos*. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1984.
- Profeti, Maria Grazia. *Nell'officina di Lope*. Firenze: Alinea, 1998.
- Santillana López de Mendoza, Íñigo. *Comedieta de Ponça*. Ed. M.P.A. Kerkhof. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Sbaragli, Luigi. *Claudio Tolomei: umanista senese del 500. La vita e le opere*. Siena: Accademia per le arti e per le lettere, 1939.
- Sberlati, Francesco. “Il primato italiano in Europa”. *Storia della letteratura italiana: la letteratura italiana fuori d'Italia*. Ed. E. Malato. Vol. 12. Roma: Il Sole 24 ore, 2002. 193-259.
- Serés, Guillermo. “Ariosto, los Reyes Católicos y la *Monarchia Christianorum* carolina”. *Revista de Indias* 71.252 (2011): 331-64.
- Tavani, Giuseppe. “Il plurilinguismo nel teatro spagnolo del primo Cinquecento: Torres Naharro”. *Plurilinguismo e letteratura*. Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone. Vol. 2. Roma: Il calamo, 2002. 203-12.
- VV. AA. *L'Italia fuori d'Italia: tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo. Atti del Convegno di Roma (7-10 ottobre 2002)*. Roma: Salerno Editrice, 2003.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original que aporte conclusiones novedosas con base en una metodología debidamente planteada y justificada. Solo se admitirán trabajos completamente inéditos que no estén siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 9.000 palabras, incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores someterán sus artículos a través de la PLATAFORMA DE RILCE (<http://www.unav.es/publicaciones/revistas/index.php/rilce/index>) y deberán aportar imprescindiblemente: por un lado, título del trabajo (en **castellano e inglés**), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su correspondiente dirección postal completa (no la dirección personal del autor/a) y dirección electrónica.

Por otro:

- Archivo en formato Word (en el que **no** debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor o autora).
- El texto del original, correctamente redactado en español, con el título en español e inglés.
- Un resumen de unas 150 palabras en español, y su correcta versión inglesa. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene.
- Cinco palabras-clave en español, y su correcta versión inglesa.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de referencia abreviada en texto y notas, y prepararán una lista de “Obras citadas” donde figuren *todos* los datos bibliográficos.

- Referencia abreviada en texto y notas: se indica entre paréntesis el apellido del autor y el número de página, **sin** coma: (Arellano 20). Si se citan **varias obras** de un mismo autor, se distinguen bien por una palabra del comienzo del título, bien por el año de publicación: (Arellano, *Historia* 20) o (Arellano 1995, 20).

Si la identidad del autor es clara en el contexto, basta localizar la cita: “como ha señalado Arellano (20), el teatro de Calderón...” o bien “como ha señalado Arellano (*Historia* 20), el teatro de Calderón...”

- Lista de Obras citadas:

LIBROS: Apellido(s), Nombre. *Título*. Ciudad: Editorial, año.
Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARTÍCULOS: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Revista* n.º volumen en arábigo.fascículo (año): páginas.
González Ollé, Fernando. “*Vidal Mayor*, texto idiomáticamente navarro”. *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 303-46.

COLABORACIÓN EN LIBRO COLECTIVO: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Título del libro colectivo*. Ed. Nombre(s) y apellido(s) del editor o editores. Ciudad: Editorial, año. Páginas.
Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: EUNSA, 1998. 65-114.

Empleen “ver” en lugar de “cfr.”, “véase”, “vid.” o “comp.”. **En ningún caso** se emplean indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “id.”, “ibid.”, “supra”, “infra”, “passim”.

Para **más precisiones** y casos particulares, consulten la versión completa de estas Normas disponible en:

<http://www.unav.edu/web/rilce/informacion-especifica>

SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE “RILCE”

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por uno o varios miembros del Consejo Editorial de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado para los autores.
2. El Consejo Editorial envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos al Consejo Editorial, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. Sobre esos dictámenes, el Consejo Editorial decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso. *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.
3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:
 - a. un informe tanto del artículo como de los resúmenes;
 - b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) según estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
 - c. una recomendación final: publicar | solicitar modificaciones | rechazar;
 - d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.
4. La fecha de Aceptación Definitiva por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.

Toda la correspondencia, envío de libros o revistas para su reseña, cheques para pagos, etcétera diríjase a:

RILCE. Biblioteca de Humanidades
Universidad de Navarra. 31009 PAMPLONA. ESPAÑA
T +34 948 425 600. F +34 948 425 636
rilce@unav.es www.unav.es/rilce/

Envío de libros para reseña, y reseñas en América del Norte: Prof. Fernando Plata (Romance Languages. Colgate University. 13 Oak Drive. Hamilton. NY 13346-1398. EE.UU. Email: fplata@colgate.edu)

SUSCRIPCIONES:

ESPAÑA: dos números al año, 20 € (IVA incluido)

EXTRANJERO: dos números al año, 36 € (IVA incluido para UE)

NÚMEROS SUELTOS ORDINARIOS EN ESPAÑA: 15 € (IVA incluido); resto 20 €

RILCE acepta pagos mediante transferencia bancaria a Banco Popular Español (número de cuenta 0075/ 4732/79/06000080/16) Agencia n.º 9, Pío XII, 32. 31008 Pamplona, mediante cheque o tarjeta de crédito (indicando 16 dígitos, nombre del titular y fecha de caducidad).

Para transferencias desde fuera de España deben emplearse las siguientes claves:
IBAN ES 73 0075 4732 7906 0000 8016 BIC POPUESMM

Todo tipo de pagos, a nombre de:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. - Rilce

RILCE está disponible en la Red para suscripciones e información en www.unav.edu/web/rilce/

- ANNALISA ARGELLI** MODALIDADES DE LA HETEROGLOSIA HISPANOITALIANA EN LA LÍRICA DE INSPIRACIÓN PETRARQUISTA: FRANCISCO DE FIGUEROA, POETA DE LAS DOS CULTURAS 335-58
- JAUME GARAU** EL HUMANISMO DE BARTOLOMÉ JIMÉNEZ PATÓN A LA LUZ DE NUEVOS TEXTOS 359-82
- GIUSEPPE GATTI** "RUINIFICACIÓN" URBANA Y PERCEPCIÓN DEFORMADA EN EL MONTEVIDEO DE *EL GUERRERO DEL CREPÚSCULO*, DE HUGO BUREL 383-401
- GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER** LOS "ONCE ENTREMESSES" DE ANDRÉS GARCÍA DE LA IGLESIA: DE TEATRO Y PLIEGOS SUELTOS 402-25
- FRANCISCO JAVIER HERRERO RUIZ DE LOIZAGA** CÓMO NO. AFIRMACIÓN ENFÁTICA, MARCADOR DE EVIDENCIA: SU ORIGEN Y USOS 426-60
- TEODORO MANRIQUE ANTÓN** LA LITERATURA NÓRDICA ANTIGUA EN LA OBRA DE JUAN ANDRÉS: VALORACIÓN Y FUENTES 461-83
- MARÍA AMPARO MONTANER MONTAVA** CONCEPTOS DE LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA RELEVANTES PARA LA DESCRIPCIÓN DE ASPECTOS CONTRASTIVOS ENTRE LA GRAMÁTICA JAPONESA Y LA ESPAÑOLA 484-502
- ILJANA OLMEDO** EL TRABAJO FEMENINO EN LA NOVELA DE LA SEGUNDA REPÚBLICA: *TEA ROOMS* (1934) DE LUISA CARNÉS 503-24
- MARÍA AZUCENA PENAS IBÁÑEZ** INTERFERENCIA GRAMATICAL LATINA EN EL INFINITIVO FLEXIONADO IBERORROMANCE: HIPÓTESIS SINTÁCTICA 525-58
- ÁNGELES QUESADA NOVÁS** *LAS DOS CAJAS* DE CLARÍN EN LA BIBLIOTECA MIGNON 559-79
- ROMÁN SETTON** NELLY, LA TERCERA NARRACIÓN POLICIAL DE EDUARDO L. HOLMBERG 580-94

