

Alberto Ortiz e Isabel Terán
Coordinadores

CULTURA LITERARIA
NOVOHISPANA
LAS PALABRAS TRAS LOS LÍMITES



EDITORIAL
TERRACOTA **ET**

Primera edición: octubre de 2015

Diseño de portada: Lucía Gómez Benet

© 2015, Universidad Autónoma de Zacatecas

© 2015, Editorial Terracota

ISBN: 978-607-8368-15-0 Universidad Autónoma de Zacatecas

ISBN: 978-607-713-106-9 Editorial Terracota

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

NOTA BENE: Este libro fue editado gracias al apoyo financiero otorgado por el Programa para el Mejoramiento del Profesorado (Promep), mediante la convocatoria 2011 para armar redes temáticas de colaboración académica, al Cuerpo Académico de la Universidad Autónoma de Zacatecas CA-180 “Historia y crítica de la relación entre la literatura y la Nueva España”.



Universidad Autónoma de Zacatecas
Jardín Juárez 147, Centro Histórico
98000 Zacatecas, Zacatecas, México
Tel. (492) 92 22001, (492) 92 22460, ext. 105.

EDITORIAL
TERRACOTA **ET**

Editorial Terracota, SA de CV
Puente de Piedra 37
Col. Toriello Guerra ♦ Tlalpan
14050, México, D.F.
Tel. +52 (55) 5335 0090
info@editorialterracota.com.mx
www.editorialterracota.com.mx

Impreso en México / *Printed in Mexico*

2019 2018 2017 2016 2015
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Contenido

Presentación <i>Alberto Ortiz e Isabel Terán</i>	9
De cancioneros y otros libros novohispanos que nunca existieron <i>Arnulfo Herrera</i>	12
Las tendencias renacentistas en los sonetos de un poeta perseguido por el tribunal de la Inquisición: el caso de Juan Bautista Corvera <i>María de Lourdes Ortiz Sánchez y Salvador Vera Ponce</i>	23
Los demonios fantásticos en <i>El Bernardo</i> <i>Alberto Ortiz</i>	37
Colocación y partida de nuestra Señora de Guadalupe <i>Tadeo Pablo Stein</i>	47
Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora y el neolatín en la Nueva España <i>Claudia Parodi</i>	60
¿Verdad histórica o verosimilitud literaria? El “Alboroto y motín de los indios de México” de don Carlos de Sigüenza y Góngora <i>Isabel Terán Elizondo</i>	70

Las tendencias renacentistas en los sonetos de un poeta perseguido por el tribunal de la Inquisición: el caso de Juan Bautista Corvera

María de Lourdes Ortiz Sánchez
y Salvador Vera Ponce*

ANTECEDENTES

En la Europa del siglo XVI se llega a una etapa plena del Renacimiento, con lo cual se gesta una valoración del mundo y un redescubrimiento del ámbito grecolatino, se pasa de una visión teocéntrica a una antropocéntrica que exalta la vida y al hombre. Enrique González afirma que en el Renacimiento “la vuelta a lo clásico viene motivada por el deseo de encontrar un modelo de hombre distinto del bárbaro”.¹ En la época de la barbarie el hombre se perdía en la comunidad y no destacaba como individuo, por lo cual se anhelaba una persona que fuera independiente, hiciera uso de su libre albedrío y fuera dueña de su destino. González asevera que “se exalta al hombre, sus capacidades y su personalidad; se hace hincapié en las cualidades humanas individuales frente al colectivismo, en la dignidad humana: de ahí el optimismo humanista que lleva a hablar de antropocentrismo”.² En esta época se afirmó la vida terrena frente a la sobrenatural y la valoración del mundo generará el deseo de conocer científicamente la naturaleza, pero también de admirarla; en la poesía se exaltará el espacio rural, el ambiente pastoril será el arquetipo de la existencia sencilla y perfecta.

En el caso de España, las tendencias renacentistas se sintetizan con la tradición nacional y propician un Renacimiento católico, cuyos frutos se pueden percibir en la mística española del siglo XVI, en autores como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Asimismo, España no olvidó nunca el valor nacional, la poesía y el encanto de sus más antiguas leyendas heroicas; por eso aunque se admita el carácter generalizador de la

* Universidad Autónoma de Zacatecas.

¹ Enrique González, *El renacimiento del humanismo, filosofía frente a barbarie*, p. 8.

² *Ibid.*

cultura europea, lo popular y lo local mantendrán su vigencia. En el siglo XVI las temáticas y estructura de la lírica española se renuevan, por lo cual se empieza a hablar de la vida, del amor y de la naturaleza. Los autores se inspiraron en los mitos de la tradición clásica, en especial en las *Metamorfosis*, de Ovidio. Las influencias italianas llegaron con el escritor español Juan Boscán, quien empezó a cultivar la métrica y los temas italianos, se dice que por consejo de un veneciano, y se arraigan con Garcilaso de la Vega. En esta época se comienzan a cultivar el soneto, la octava real, la silva, la lira, el madrigal y la canción. Las tendencias italianistas se aclimatan en España y se crea un ambiente favorable para que éstas sean aceptadas y asimiladas antes que en otras regiones de Europa. En Italia surgió la renovación renacentista en la poesía, con autores como Dante y Petrarca, por lo cual, en el caso de España, como dice Juan Luis Alborg, “la nueva lírica representa la sustitución de la poesía tradicional, de carácter popular [...] de ritmo ágil y fácil comprensión, por un estilo artificioso, culto, cuajado de expresiones metafóricas [...] y servido por un ritmo de graves y reposadas armonías”.³

En la lírica el amor se expresa como un anhelo, o bien como insatisfacción y fuente de melancolía y dolor. En la poesía española se canta a la belleza de la mujer amada, a quien se idealiza a través del amor. La naturaleza y la mujer se consideran reflejo de la belleza divina; la naturaleza es descrita de una forma estilizada, en la que privan la armonía, la belleza y la perfección. El hombre renacentista se refugia en lo natural porque lo considera fuente de perfección y de bondad. Alborg dice que “el bucolismo [...] responde al anhelo humanístico de una vida perfecta dentro del estado natural [...] la vida de reposo y de tranquilo aislamiento que ofrece el marco pastoril concuerda con el deseo de libertad, de descuido de pura contemplación”.⁴

Entre los poetas peninsulares, aparte de los ya mencionados, están Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña y Diego Hurtado de Mendoza autores que aparecen en *Flores de baria poesía*, cancionero recopilado en 1577, cuya producción literaria abarca de 1543 a 1577 y resulta interesante señalar que Juan Bautista Corvera no figura, pero sí Hernán González de Eslava, amigo o conocido con quien intercambió impresiones poéticas. No se puede descartar del todo que las composiciones de Juan Bautista Corvera no hubieran sido incluidas en el cancionero, ya que éste

³ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, p. 632.

⁴ *Ibid.*, p. 634.

se encuentra incompleto y según la tabla de la división contenía originalmente cinco libros, pero debido al paso del tiempo y al deterioro sólo se conservan dos, que tratan de cuestiones divinas y de amores, y queda la duda de si en el resto de los libros del cancionero había poemas de Corvera, porque en la parte que se conserva no aparece ninguna composición firmada con su nombre. El objetivo de este texto es analizar los cinco sonetos del poeta toledano, con la finalidad de demostrar que, a pesar de no estar ubicado en el contexto literario español ni novohispano, el autor conoció las tendencias renacentistas ya señaladas.

ACERCA DE JUAN BAUTISTA CORVERA

En el siglo XVI era común que se realizaran tertulias en las que se discutía sobre asuntos literarios y tal vez Juan Bautista Corvera las frecuentó, como fue el caso de algunos autores que se incluyen en *Flores de baria poesía*, y es posible que en estos ámbitos conociera las nuevas formas y temáticas que afectaron la poesía de ese siglo; en el debate sobre las *Décimas* en torno a la ley de Moisés participaron dos poetas, Hernán González de Esclava y Francisco Terrazas. La obra literaria de Corvera se desconocería de no haber sido perseguido por la Inquisición a causa de unas coplas que se adjudicó y por el proceso que se siguió en su contra.⁵

⁵ En 1564 el autor fue citado a declarar sobre unas coplas que él recitó en las tertulias y cuya autoría se adjudicó, aunque "Corvera confesó no ser el autor de las coplas que habían escandalizado a la pequeña capital neogallega, sino Hernán González de Esclava y Baltro Ledesma, vecinos de México. Dijo que se abstenía de opinar acerca del contenido de las coplas, mismo que dejaba a los letrados pero no sobre su compostura, la cual le parecía buena". Juan Bautista Corvera, *Obra literaria*, p. 20. Al autor se le ordenó que entregara todos los papeles que tuviera, que no abandonara la Nueva Galicia y que pagara 200 pesos de minas, sin embargo, el autor no acató las órdenes del obispo, quien también empezó a sospechar que se trataba de un judaizante, lo cual negó Corvera cuando se le requirió para preguntarle por sus orígenes. En mayo de 1564 el obispo ordenó su detención en la cárcel de corte, por lo cual "Corvera apeló al arzobispo de México, dado que ni había delinquido ni el obispo de la Nueva Galicia era su juez, pero el prelado tapatió sostuvo su orden de carcelería y aclaró ser juez de la causa por estar de por medio cosas tocantes a la fe". *Obra literaria*, p. 27. Corvera en esta ocasión logró evadir la cárcel, sin embargo, buscó refugio en la ciudad de México pero antes de que lograra sus planes fue arrestado y encarcelado. Se abrió otro proceso y no le quedó otra que negar su intento de huida, lo cual no evitó que se levantara un acta en su contra por negarse a recibir grillete y por las ofensas proferidas contra el obispo; también se le acusó de escribir coplas sospechosas de herejía en el túmulo de Carlos V y por las coplas sobre la ley de Moisés. Parece que después el autor viajó a la ciudad de México, donde pudo entrevistarse con el doctor Rodrigo Barboša, quien solicitó los autos procesales al obispo de Nueva Galicia. Tras este suceso no se sabe qué pasó con Corvera. López

Sobre el autor no se conocen muchos datos, sin embargo, Sergio López Mena expresa que posiblemente nació en Toledo, hacia 1530, y fue uno de los que se embarcaron rumbo a las Indias con la intención de hacer fortuna, aunque tampoco se conoce el año. Es autor de obras de teatro de tipo profano: se conservan tres piezas dramáticas de su autoría, es decir, se le adjudican un coloquio pastoril, una comedia alegórica y un coloquio de Corpus Christi, así como un epistolario, cinco sonetos, un poema en tercetos endecasílabos y fragmentos de un poema. Estas obras se le atribuyen porque se encontraron en el expediente que abrió la Inquisición cuando lo persiguió por sospechas de herejía.

De Juan Bautista Corvera se desconoce su formación académica, es decir, no se sabe dónde estudió o si fue autodidacta, ni los autores que leyó; sin embargo, en la obra literaria conservada se perciben las tendencias renacentistas que influyeron en la poesía española de ese siglo, de ahí que lo que señalan los críticos en cuanto a la aceptación y difusión de los parámetros literarios italianos se confirma, ya que éstos fueron empleados por autores reconocidos, pero también por otros como Corvera, pues lo poco que se conserva evidencia que creaba en función de esos referentes.

Para acercarse a la comprensión y el análisis de la obra poética de Juan Bautista Corvera es necesario considerar el contexto histórico y literario del autor, es decir conocer ciertos elementos culturales que influyeron en el siglo XVI, ya que fue constante que los autores recurrieran a la mitología grecolatina, que formaba parte de su acervo, por lo cual si se ignora ésta no se comprende cabalmente una obra literaria de ese tiempo. Los autores españoles de la época aludieron de forma constante a los mitos de Sísifo, Tántalo, Orfeo, Ixión, Prometeo, Ícaro, Faetón, etc. Los poetas se identificaron con los personajes mitológicos cuyos conflictos se immortalizan en los versos, recrean sus historias, les dan novedad y vigencia en sus creaciones.

El poeta Juan Bautista Corvera hace alusiones a la mitología, sobre todo en el soneto "Al tiempo que Titón dexar quería". Una característica identificada en la producción poética, fue la incidencia en los tópicos, entendidos como motivos fosilizados que pertenecen a la tradición literaria. Entre los tópicos están *carpe diem* (aprovecha el día), *collige virgo rosas* (coge, doncella, las rosas), *ubi sunt?* (¿dónde están?), *locus amoenus* (lugar ame-

Mena señala que el autor "compró unas minas entre las estribaciones de la sierra de Guanajuato y los llanos de los chichimecas, y vivió en el pueblo de Comanja mientras buscaba en las serranías el preciado metal que de la noche a la mañana transformaba en ricos a sus descubridores". *Obra literaria*, pp. 13-14.

no) y *descriptio puellae* (retrato de la dama), entre otros. En la poesía que se escribió en el siglo XVI también es común encontrar referencias a Virgilio, por ejemplo la alusión al llanto del ruiseñor que varios autores recrean, dándole un sentido de originalidad al utilizarlo en diversas situaciones.

ANÁLISIS DE LOS SONETOS

Lenguas estrañas y diversa jente

En este soneto Corvera hace girar todos los conceptos en torno a un sujeto, el cual es identificado como “fiera crüel”, con lo cual se alude a su fuerza y dureza en relación con los demás. Este es un hombre excepcional a partir del cual se exageran las fuerzas o las dimensiones humanas y lo que un solo hombre es capaz de lograr. El primer cuarteto comienza con el verso “Lenguas estrañas y diversa jente”. Con la primera parte, es decir, “Lenguas estrañas”, se indica que el sujeto fuerte y duro se relaciona con muchos que no hablan su lengua, ya que pertenecen a otros pueblos, que tienen sus propias lenguas y culturas. La segunda parte del verso: “diversa jente”, sirve para enfatizar la diversidad de pueblos. Con la expresión “huye de todos” se indica que existe una distancia entre el sujeto y aquella diversidad de personas y de pueblos. Esa distancia es de carácter ontológico, en cuanto que los demás no son por naturaleza fuertes, duros y resistentes como él. En el verso “persigue / a cada uno por do más lo siente”, se expresa que la relación del sujeto fiero y cruel con los demás es de dominio. Sería lógico que también se exageraran las fuerzas, capacidades o dimensiones de los demás hombres; sin embargo, al poeta sólo le interesa resaltar la figura del sujeto central del poema.

Los dos primeros versos del segundo cuarteto, es decir, “Da a gustar el corazón caliente, / a unos, de otros, porque nos obligue”, expresan que el sujeto une a la “diversa jente” en el amor, ya que “corazón caliente” es el que ama, por contraposición al corazón frío, que en lugar de amar se deja dominar por la indiferencia, la apatía y el odio. En el verso “Ninguno lo entendió que no castigue”, se dice que el sujeto fuerte y cruel no se recrea en castigar a los culpables, antes bien, cuando los demás juzgan que seguramente castigará, él no lo hace; además, con “aunque nadie la prueba que escarmiente”, se asegura que los castigos no siempre son útiles correctivos. Así es como se afirma que el sujeto lírico es un hombre sabio, pues prefiere unir a los pueblos en el amor antes que mediante la fuerza, la violencia y el temor.

En el primer terceto del soneto se pondera que el sujeto central es prudente, pues dice: “Su gloria es encubrir pechos abiertos / y publicar

entrañas abscondidas”. Con lo cual se hace alusión a las virtudes cardinales o morales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza; éstas fueron aplicadas al ámbito de la política por Platón en la *República*, mientras que Aristóteles las sistematizó en la *Ética a Nicómaco*. Alejandro Coroleu en su artículo “Humanismo en España”, al referirse a Garcilaso, no sólo afirma que éste se inspiró en la poesía horaciana, sino que al poner como ejemplo la “Epístola a Boscán” (1534), dice que es de carácter moral “a propósito de la amistad inspirada en la *Ética* de Aristóteles”.⁶ Por lo tanto, como Garcilaso, también Corvera pudo inspirarse en los textos aristotélicos, lo cual acentúa el humanismo renacentista al presentar un aspecto en torno a la vuelta al mundo griego. En este terceto se afirma la excepcionalidad del sujeto central del soneto, ya que sabe unir los elementos contrarios mediante su sabiduría y prudencia. Así pues, Juan Bautista Corvera muestra influencia renacentista al aludir al esquema griego de las virtudes morales. En este contexto, su intención es enfatizar que si de acuerdo con la idea aristotélica todo gobernante ha de ser virtuoso, su sujeto fiero y cruel lo es con creces.

En el segundo terceto se dice que el sujeto que funge como eje del soneto se relaciona con enfermos, muertos y sanos, es decir con algunos que están en desgracia y con otros que gozan de bienestar. Los primeros se han rendido a sus pies, en el verso dice “y después que a tus pies nos tienes muertos”; además, en el verso “por los que llegan sanos nos olvidas”, se expresa que el sujeto en torno al cual giran los demás conceptos está presto a atender a otros que se le acercan, o pertenecen a otros pueblos y aún no se le rinden, pero los atiende con la finalidad de lograr que también se sacrifiquen por él, pues es por el bien del reino y, por lo tanto, también por los que ya se han rendido a sus pies o han dado la vida por su causa.

Al pie de este soneto están tres notas, en la primera se afirma que tal vez este poema es el que Juan Bautista Corvera puso en el túmulo con que la Nueva España celebró las exequias de Carlos V en el año 1559. Esto es posible, ya que en el poema el sujeto central, fiero, cruel y duro, sabio, prudente, glorioso y dominador, bien puede ser identificado con el monarca español.

Al tiempo que Titón dexar quería

En este soneto hay una clara referencia al amanecer de los amantes desde el primer cuarteto, pues la Aurora se quedará atrás, mientras Titón, el sol, co-

⁶ Alejandro Coroleu, “Humanismo en España”, p. 323.

mo se indica en la nota uno, seguirá su curso. Se describe a la Aurora como la “dulce y clara diosa” de la mitología, y se alude a su luminosidad con el verso “los cabellos dorados esparzía”. Sin duda es un elemento del tópico del retrato de la amada, que aparece de forma constante en la poesía española de ese siglo, sólo que en este caso se describe a la diosa Aurora y no a una mujer. Rosa Navarro Durán señala que “La *descriptio puellae* habla de su cabello, siempre rubio, siempre ondulado, y que se transforma en oro, en luz, en fuego, en mar”.⁷ En este caso la cabellera de la Aurora se transforma en luz. La descripción de ésta en el soneto indica que hay una analogía entre las dos parejas, es decir Titón y la Aurora y Clarinda y su amado. La comparación se hace patente no sólo en la belleza y dulzura de la Aurora y de Clarinda, sino en que Titón se aleja de su esposa como el amado se aleja moralmente de Clarinda, al tornarse su placer en pena. El carácter renacentista aparece con elocuencia no sólo por el recurso mitológico, sino por la idea del sufrimiento a causa del amor. En este cuarteto se logra la convergencia de la naturaleza, del amor y de la mitología; además, hay una personificación de Titón (el sol) y la Aurora (la aurora) al ser considerados amorosos esposos, que se conceden uno al otro una “cara compañía”.

En el segundo cuarteto el primer verso no está completo, pues como se aclara en la nota dos de la edición consultada, a la palabra “renglón”, que significa “escrito”, siguen dos palabras ilegibles; sin embargo, en este cuarteto aparece expresamente Clarinda, con el esplendor de la belleza femenina, quien se entrega “generosa” y prodiga placer para luego hacer sufrir al amante, de tal manera que para él es más grande la pena que el placer gozado, pues dice el verso que la pena “excede del placer que dar solía”. En este cuarteto son claros los temas renacentistas del canto a la mujer amada y su belleza, así como la exaltación del amor capaz de producir tanto placer como dolor.

En el primer terceto se hace alusión a la tristeza del amante, quien está necesitado de consuelo. Se expresa el deseo de reanimarlo con la música que se produce con la “vena”, es decir, con la *avena*, que era una especie de flauta, como se aclara en una nota. En el segundo terceto se reconoce que no se tiene la capacidad de dar el verdadero consuelo, pues el único que se conoce, porque se ha experimentado, es un consuelo “fingido”, que no se fundamenta en una verdadera creencia; por lo tanto, sólo se fortalece tratando de engañar al que se ha dejado dominar por la pasión amorosa.

⁷ Rosa Navarro Durán, *Comentar textos literarios*, p. 77.

Mileno contra Apolindo

El poeta comienza el primer cuarteto con el verso “La fuerça que es más fuerte te domeñe”, con lo cual puede referirse a la fuerza divina o bien a la conciencia. En cuanto a lo primero, en el cristianismo se habla de la fuerza de Cristo Resucitado, quien se manifiesta en la acción del Espíritu Santo, el cual fue recibido por los Apóstoles en forma de lenguas de fuego y viento huracanado e impetuoso, según Hechos de los Apóstoles 2. Así, es tradición muy antigua que el cristiano pida la fuerza y la iluminación del espíritu para reforzar su entendimiento y su voluntad. Con el segundo verso “el duro coraçon, rebelde y fiero”, se puede expresar que Apolindo requiere la acción del espíritu, que es capaz de cambiar un corazón de piedra por uno de carne, en el sentido del profeta Ezequiel: “Y yo les daré un corazón y pondré en ellos un espíritu nuevo; quitaré de su cuerpo el corazón de piedra y les daré un corazón de carne, para que caminen según mis preceptos, observen mis normas y las pongan en práctica, y así sean mi pueblo y yo sea su Dios”.⁸

En cuanto a la conciencia, existe una antigua tradición que se remonta a Orígenes, quien la consideró centro de la subjetividad cristiana; a San Jerónimo, quien comentó a Ezequiel; a San Agustín de Hipona, que concluyó que el hombre es su conciencia;⁹ a Santo Tomás de Aquino, quien afirmó que la conciencia moral o *sindéresis* es un hábito que “impulsa al bien y censura el mal en cuanto que por los primeros principios procedemos a la investigación y, por ellos, juzgamos lo averiguado”.¹⁰ Valsecchi, afirma que en la interpretación jeronimiana de Ezequiel, la conciencia moral o *sindéresis* “es presentada como la parte suprema del hombre, ‘espíritu’ que corrige y guía la razón y el apetito, interioridad específica que consiguientemente es fuente de inextinguibles juicios sobre el bien y el mal”.¹¹ Así, mientras Ezequiel trata sólo del espíritu, San Jerónimo pasa a tratar de la conciencia moral.

En el soneto la conciencia sería “La fuerça que es más fuerte...”, de tal manera el poeta no se estaría refiriendo al Espíritu Santo en primer lugar, sino a la conciencia moral. Con el tercer verso “Ésta tus ojos abra, compañero”, se indica que según Mileno, Apolindo tiene los ojos cerrados, en el sentido de que le falta el desarrollo de la conciencia moral, por

⁸ Ezequiel 11: 19-20.

⁹ Cfr. E. Valsecchi, “Conciencia”, en *Diccionario Enciclopédico de Teología Moral*, p. 103.

¹⁰ Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología I*, parte I, q. 79, a. 12.

¹¹ Valsecchi, *op. cit.*, p. 103.

lo que es incapaz de distinguir el bien y el mal, idea que consta en el último verso de este primer cuarteto “y a discernir el bien del mal enseñe”. Sin embargo, decir que una persona mayor no distingue el bien y el mal es un mero artificio poético, pues toda persona es capaz de hacer este discernimiento desde que entra en la edad de la razón. Es pertinente el enfoque desde la religiosidad tradicional y la escolástica, pues el Renacimiento no significó la superación del cristianismo, sino que éste fue una de las fuentes de inspiración en el humanismo renacentista. Alastair Hamilton en “Los humanistas y la Biblia”, dice:

Humanistas y escolásticos crecieron y se formaron bajo unas mismas creencias cristianas. Muchos de entre los primeros recibieron una educación escolástica y se integraron en el clero regular o secular. Es cierto, desde luego, que la actitud humanística con respecto a las fuentes no cristianas divergía radicalmente de la escolástica, pero no por ello la Biblia dejaba de ser tan fundamental para unos como para otros.¹²

A la luz de esta estrofa se puede colegir que Juan Bautista Corvera tendió a expresarse a partir de elementos de la doctrina cristiana tradicional y de la escolástica. Dice: “Aquésta tus potencias así empreñe, /que conocerte haga lo que es vero”. Estas potencias no son sino el entendimiento y la voluntad, según la doctrina tomista de las potencias humanas;¹³ en cuanto a la memoria, según Santo Tomás “no es una potencia distinta del entendimiento”.¹⁴

Mileno desea que la más grande de las fuerzas impregne las potencias de Apolindo. Esta fuerza puede ser sobrenatural, pues la idea tradicional es que la gracia posibilita una mejor maduración de la conciencia moral. Valsecchi asegura que según el hiponense “no puede guiarnos una conciencia cualquiera, sino solamente la que está iluminada por la Escritura, por la fe y por Dios”.¹⁵ San Agustín relaciona la conciencia moral con la acción sobrenatural del Espíritu Santo.

En el soneto no consta expresamente una referencia al aspecto espiritual, ni a la conciencia moral, pero sí aparecen los conceptos del bien y del mal, lo cual permite deducir que Mileno supone que Apolindo podrá conocerse mejor a sí mismo y el bien en cuanto madure su conciencia;

¹² Alastair Hamilton, “Los humanistas y la Biblia”, p. 137.

¹³ Cfr. Aquino, *op. cit.*, parte I q. 79, art. 1; q. 82, art. 3.

¹⁴ Aquino, *op. cit.*, parte I, q. 79, art. 7.

¹⁵ Valsecchi, *op. cit.*, p. 104.

pues no conoce el bien y corre el peligro de que, cuando lo quiera conocer, éste lo trate con desdén, es decir no sea ya posible conocerlo.

En el primer terceto dice “Y la blasfemia pag[u]es, que hablaste / delante de un espíritu del cielo, / baxando hermosura tan subida”. Al parecer el poeta conduce indirectamente a la consideración de lo que es el pecado: transgresión voluntaria de la ley divina, por la cual no sólo se cae en la culpa sino que se merece una pena,¹⁶ y de la gravedad de la blasfemia, que es uno de los pecados contra el amor de Dios.¹⁷ Apolindo ha “pecado” al hablar indebidamente de la amada de Mileno, la cual es para él como un ángel, por eso le dice que habló “delante de un espíritu del cielo”, que está en la tierra “por honra de Dios”. Los dos últimos versos del segundo terceto remiten al deseo de Mileno de que la fuerza más grande abra los ojos a Apolindo, es decir, su conciencia moral. Mileno sabe que en cuanto Apolindo vea la gravedad de su acción sentirá culpa, ya que habló sin tener un verdadero conocimiento de aquella mujer que él tanto ama.

Este soneto trata del debate de Mileno y Apolindo en torno a la belleza de sus pastoras amadas, pero es evidente que Juan Bautista Corvera emplea algunos conceptos de la doctrina cristiana y otros de la escolástica; sin embargo, el objetivo no es la búsqueda de una espiritualidad o de un claro conocimiento, sino expresar el reclamo de Mileno a Apolindo, quien habló mal de su amada. La tendencia renacentista es patente no sólo en el recurso a elementos cristianos y escolásticos, sino en que aparece un detalle del ámbito popular, de la vida cotidiana y del amor que el pastor tiene a su pastora, el cual es incomprendido por otro pastor. El amor se manifiesta aquí como una pasión por la mujer amada, a la cual se sublima en un giro que hace recordar el bucolismo, es decir, el anhelo humanístico de una vida perfecta en el espacio natural.

Apolindo. Respuesta

En este soneto Corvera muestra su orientación renacentista al enfatizar el amor pasional de Mileno y Apolindo, quienes en un debate verbal se ven ciegos de amor por sus pastoras. Apolindo ve la “ceguedad” en Mileno, quien para él es un “ser repugnante” porque pretende “mirar el claro sol de lleno en lleno”, al apreciar a su amada como si fuera un ángel, “un espíritu del cielo”, como dice en el soneto anterior. En opinión de

¹⁶ Cfr. Ricardo Sada y Alfonso Monroy, *Curso de teología moral*, p. 69.

¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

Apolindo, Mileno se engaña al no ver la realidad y preferir soñar con un amor humano que nada tiene de sobrenatural. En el segundo cuarteto Apolindo se expresa bien de la amada de Mileno, pues dice “Confieso que en el bien está pujante”. Sin embargo, por segunda ocasión le reprocha a Mileno “poner lo celestial con lo terreno”. En estos cuartetos se encuentra el tema bucólico sobre la pretensión de realizar la perfección en el estado natural.

En los tercetos del soneto, Apolindo compara la mujer que él ama con la amada de Mileno, pero encuentra a su amada superior a la de éste. Dice a su contrincante “Aquesto que tu alabas es hechura / de aquella viva imagen en que adoro”. A Apolindo le parece que su amada es real y, además, es el modelo de la amada de Mileno; por eso dice que ésta es sólo figura. La idea es que las dos mujeres no pueden ser comparadas, pues sería como contrastar lo que nada vale con el tesoro, la copia con el modelo o la fantasía con la realidad. Este soneto es un canto al amor natural, a la pasión alejada de la razón porque se prefiere la imaginación y el sueño. La idea de fondo es que para cada amante su amada es la más perfecta, bella e incomparable.

Mileno contra Apolindo

En el soneto el autor muestra elementos del amor apasionado. En el primer cuarteto, Mileno reconoce que aprecia a Apolindo en cuanto “amigo y compañero”, y como su obligado interlocutor, pero sus juicios requieren una aclaración. Lo invita a ser consecuente en sus afirmaciones y, por lo tanto, a reconocer que habla “estando apasionado”, como se lee en el segundo cuarteto. Lo dicho por Apolindo en el soneto anterior es que la amada de Mileno está “en bien pujante”, con lo cual asegura que existe realmente, ya que según la doctrina tomista bien y ser se identifican.¹⁸ Mileno ve que Apolindo está ciego en tanto no es consecuente y lógico en sus juicios, pues si habló “baxando hermosura tan subida”, como dice en el otro soneto “Mileno contra Apolindo”, ahora reconoce en ella a uno de los trascendentales del ser, los cuales son, uno, bueno, verdadero y bello, y no existe el uno sin los otros. Por lo tanto, Apolindo al aceptar que la amada de Mileno es buena, en realidad también acepta que es bella. Corvera manifiesta, con estas ponderaciones, que las tendencias literarias renacentistas no desdeñaron los conceptos escolásticos, antes bien, éstos se emplearon como recursos poéticos profundos y valiosos.

¹⁸ Cfr. Aquino, *op. cit.*, parte I, q. 5, art. 1.

En los dos tercetos, Mileno hace la comparación definitiva entre las dos mujeres amadas, con la finalidad de resarcir a su “diosa”, por lo que dice a Apolindo “No andes por las ramas y confiesa / cómo es verdad que cierto no merece / el nombre de hermosa esa tu dama / delante de mi ninpha”.¹⁹ Mileno al decir que su amada es una ninfa alude a su juventud, belleza y a su condición casadera. Por eso dice: “no merece / el nombre de hermosa esa tu dama”. Corvera hace patente la tendencia renacentista hacia la admiración de la juventud, lozanía, belleza, armonía de formas, pasiones amorosas, rivalidades en torno al amor apasionado; además, expone que en la mentalidad renacentista la grandeza de una mujer no depende de su origen noble. En el segundo terceto, Mileno dice que su ninfa “escuresce, / consume y desparesce el nombre dèsa / y las demás nascidas con su fama”, es decir, de todas las mujeres nobles.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo se analizaron los cinco sonetos de Juan Bautista Corvera y se demostró que en ellos se encuentran las tendencias poéticas renacentistas. Se respetó la distinción que hay entre los dos primeros sonetos, es decir, “Lenguas estrañas y diversa jente” y “Al tiempo que Titón dexar quería”, y los otros tres que se centran en un tema pastoril como es el debate de Mileno y Apolindo sobre la belleza de las pastoras amadas. De esta forma se distinguen dos secciones en los sonetos de Juan Bautista Corvera.

Las tendencias renacentistas aparecen en todos los sonetos: la orientación antropocentrista sobresale en el soneto “Lenguas estrañas y diversa jente”, sobre todo a partir del sujeto central, que es caracterizado como “fiero y crüel”. Éste es excepcional y sus cualidades son exaltadas, así como las proezas que sólo él es capaz de lograr, ya que es independiente, sabio, prudente, fuerte y dominador. En este soneto Corvera recurre a elementos de la escolástica, es decir, a las virtudes morales o cardinales. Se

¹⁹ Ángel Ma. Garibay K. dice que el nombre “ninfa” significa: “‘joven casadera o recién casada’. Por esta razón las ninfas son concebidas como jóvenes, niñas casi. Son personificación del ser misterioso que se supone habita en las montañas, los bosques, los árboles, los manantiales y los ríos. Más tarde hubo ninfas de las casas, los templos y las ciudades. Para algunos son inmortales, pero la generalidad de los testimonios habla de su muerte, aunque de gran longevidad, como Hesíodo dice”, en *Mitología griega. Dioses y héroes*, p. 262. Garibay hace referencia a la bondad o maldad de las ninfas y afirma que “En general son seres benéficos al hombre y amables en sus aspectos. Ellas ayudan al cazador, y al que va por la montaña. Están con el pastor y cuidan el río. Pero hay también ninfas malévolas. Asociadas con Pan, participan de la volubilidad de su carácter y son nocivas para el hombre”, p. 262.

acepta la posibilidad de que el poema sea el que Corvera puso en el túmulo con que la Nueva España celebró las exequias de Carlos V.

El recurso a la mitología aparece en el soneto “Al tiempo que Titón dexar quería”, así como el tópico de la *descriptio puellae*, ya que los cabellos de la Aurora se convierten en luz. Sin embargo, también es importante en este soneto el tema del amante cuyo placer se convierte en dolor: ya aparece el amante necesitado de consuelo. Las tendencias renacentistas están presentes también en los tres sonetos pastoriles de Juan Bautista Corvera, en “Mileno contra Apolindo” es evidente que no se sigue un tema de espiritualidad, sino que esos elementos religiosos y escolásticos son útiles para la descripción del debate de los pastores Mileno y Apolindo sobre la belleza de sus amadas.

El tema del amor pasional sobresale en el soneto “Apolindo. Respuesta”, en el cual los dos pastores aparecen ciegos de amor, pues no ven la realidad de sus pastoras. Lo que está en el fondo de esta parte del debate de los pastores es la pretensión de encontrar lo perfecto en el ámbito de la naturaleza. En el soneto se hace un esfuerzo para comparar a las mujeres, pero no es posible, pues para cada pastor su amada es la más perfecta y bella. El tema del amor apasionado renacentista llega a su culmen en el segundo soneto, “Mileno contra Apolindo”, ya que se logra la comparación de las pastoras amadas, lo cual se hace a partir de la doctrina escolástica de los trascendentales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1966.
- Aquino, Tomás de, *Suma de Teología I*, parte I, edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, presentación por Damian Byrne, O.P., colaboradores José Martorell, Gregorio Celada *et al.*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.
- Biblia de Jerusalén*, dirigida por José Ángel Ubieta, traducción de Jesús Moya, José Goitia, José Ángel Ubieta, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1975.
- Coroleu, Alejandro, “Humanismo en España”, en Jill Kraye (ed.), *Introducción al humanismo renacentista*, traducción de Lluís Cabré, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Corvera, Juan Bautista, *Obra literaria*, edición y estudio de Sergio López Mena, México, UNAM, 1995.

- Garibay K., Ángel Ma., *Mitología griega. Dioses y héroes*, México, Porrúa, 2004.
- González, Enrique, *El renacimiento del humanismo, filosofía frente a barbarie*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.
- Hamilton, Alastair, “Los humanistas y la Biblia”, en Jill Kraye (ed.), *Introducción al humanismo renacentista*, traducción de Lluís Cabré, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Navarro Durán, Rosa, *Comentar textos literarios*, México, Addison Wesley Longman, 1998.
- Sada, Ricardo y Alfonso Monroy, *Curso de teología moral*, México, Editorial Minos, 1993.
- Valsecchi, E., “Conciencia”, en Leandro Rossi y Ambrogio Valsecchi (dirs.), *Diccionario Enciclopédico de Teología Moral*, traducción de Ezequiel Varona et al., Madrid, Ediciones Paulinas, 1980.