



AUTOBIOGRAFÍA E INTERTEXTUALIDAD EN *LOS DIEZ LIBROS DE FORTUNA DE AMOR* DE A. DE LOFRASSO

MARTA GALIÑANES GALLÉN

UNIVERSIDAD DE SASSARI

1.- Antonio de Lo Frasso, caballero sardo

Como dice Alziator (1973: 15), “Lo Frasso è il primo Sardo, nei tempi moderni, che sia qualcuno fuori dell’isola”. A pesar de la notoriedad del personaje en su época, como demuestran, por ejemplo, sus experiencias y contactos con la nobleza barcelonesa, y, aunque varios estudiosos han dedicado sus investigaciones a su figura¹, son verdaderamente pocas las informaciones documentadas que tenemos acerca de su vida, casi todas proporcionadas por sus obras, sobre todo la *Fortuna de Amor*, tan plagada de referencias autobiográficas.

De este modo, como el mismo Lofrasso declara en la *Fortuna de Amor*, sabemos que nació en la primera mitad del siglo XVI en Alguer², ciudad situada en la costa norte de Cerdeña. Al inicio del libro segundo de la *Fortuna de Amor*³, refiriéndose a sí

¹ Véanse a este propósito las investigaciones de Alziator (1973: 11-16), Avalor-Arce (1974: 176-183), Spanu (1973), Tola (1857: 105-110) y, sobre todo, la de Roca (1992).

² La ciudad de Alguer, llamada en la antigüedad *S’Aliguera* porque se encontraba en un punto en el que después de las fuertes marejadas se amontonaban las algas, debe su fundación, en el siglo XII, a la familia genovesa de los Doria. Durante mucho tiempo fue escenario de crueles luchas entre genoveses y pisanos que se disputaban el control del territorio sardo, hasta que en 1353 fue conquistada por Pedro IV el Ceremonioso y pasó a formar parte de la Corona de Aragón. Tras la conquista, la población sarda se vio obligada a abandonar la ciudad que fue repoblada con gente que procedía, principalmente, de las islas de Mallorca y de Menorca (Alziator, 1954: 26).

³ En este trabajo se citará siempre por la primera edición de la *Fortuna de Amor*, publicada en Barcelona, por Pedro Malo, en 1573. De ahora en adelante, sólo se mencionará el libro –si no se especifica con

mismo, se denomina “alguerino poeta” (Lofrasso, 1573: f. 40r), y ya antes, en el “Prólogo”, manifiesta: “La segunda ciudad y llave del Reino es la ciudad de L’Alguer, puerto de mar, donde yo nací” (I, f. 10r).

En la “Carta del autor a los lectores” de *Fortuna de Amor*, Lofrasso declara la intención de su obra: “narrar, disfrazado, la más parte del discurso de mi vida” (I, A5v). Si mantenemos la idea de que se trata de una novela donde, bajo el pretexto de una narración pastoril, el autor cuenta los hechos de su vida, tenemos que tomar esta afirmación por buena, aunque no se vea confirmada por ninguna prueba documental, y rechazar la idea de que estas declaraciones del autor sean sólo meros recursos literarios⁴.

Sabemos también que pertenecía a una clase social acomodada y, como él mismo declara en el título completo de su obra⁵, pertenecía al estamento militar, uno de los brazos del parlamento sardo⁶. Roca (1992: 24-27) precisa que su familia no era originaria de Alguer, como corrobora el que Lofrasso, siempre en el título completo de la *Fortuna de Amor*, se declare sardo, sin más, y que formaba parte de la alta burguesía.

Este supuesto se ve confirmado por tres razones fundamentales: la primera, porque sabemos que Lofrasso recibía el título de *mossen*, que se reservaba a todos los caballeros que, a pesar de no tener un título nobiliario, pertenecían al estamento militar (Roca, 1992: 17); la segunda, por las compañías que frecuenta, tanto en Alguer como en su posterior etapa barcelonesa, donde se ve la aproximación del escritor alguerés a la nobleza catalana; la tercera y última, pero quizá la más significativa, por su formación cultural, que en la época hubiera sido imposible para cualquier persona no perteneciente a una clase social privilegiada.

En su formación se reconoce inmediatamente un conocimiento más o menos profundo, dentro de la esfera española, de Boscán, Garcilaso, Pedro Mejía,

anterioridad– y el folio, acompañado de las abreviaturas f. o ff., y la indicación del recto (r) y del vuelto (v).

⁴ En efecto, no se han encontrado documentos que nos aclaren dónde y cuándo nació nuestro autor.

⁵ El título completo es *Los diez li / bros de Fortuna de Amor / compuestos por Antonio de lo Frasso militar sar / do, de la Ciudad de L’Alguer, donde hallarán los / honestos y apazibles amores del Pastor Frexano, / y de la hermosa Pastora Fortuna, con ucha varie / dad de invenciones poéticas historiadas. Y la sabro / sa historia de don Floricio, y de la pastora / Argentina. Y una ivención de jus / tas Reales, y tres trium / phos de damas.*

⁶ En realidad, Lofrasso pertenecía a los llamados nobles no feudales, de los que F. Floris y S. Serra (1986: 25) dicen que “riuscirono così a formare una vera e propria aristocrazia di funzionari, di militari, che finì per legarsi alla feudalità condividendone le aspirazioni”.

Montemayor, Ausias March y la larga e importante tradición de poesía cancioneril, y de Ariosto y de Petrarca, entre los autores italianos, aunque creo que es importante señalar que el conocimiento que Lofrasso demuestra tener de la literatura italiana no supera el conocimiento general que de ésta se tenía en el ambiente hispánico de la época. Como dice Joaquín Arce (1982: 125), “la Sardegna segue le linee direttrici della cultura spagnola, adattandola o riducendola alle esigenze molto più limitate del suo ambiente”. De todos modos, es indudable que todas estas lecturas dejaron una profunda huella, no sólo en su producción literaria, como se verá más adelante, sino también en su vida⁷.

Palau y Dulcet (1962: III, 272) le atribuye la publicación en Milán, en 1552, de la obra *Commentariorum de bello germanico, quod gessit Carolus V* obra en la que se narran las gestas del Emperador en Alemania. María Roca (1992: 13) ha demostrado que, en realidad, el autor de esta composición sería Antonio Lo Faso, sacerdote palermitano, autor de varias obras en latín y en italiano.

Tola (1857: 105) indica que vivió unos amores desgraciados con una doncella de Alguer, de la que no sabemos nada. Por su parte, Elías de Tejada (1954: 31) va más lejos y afirma que bajo el nombre de Fortuna se cela una joven dama de Alguer, a la que Lofrasso amó apasionadamente.

Fue acusado de homicidio y pasó dos años en la cárcel. Fue una experiencia durísima, como él mismo narra dramáticamente en el libro quinto de *Fortuna de Amor*. Al salir de la cárcel, decide marcharse a Barcelona, ciudad a la que llega tras sobrevivir a una violenta tempestad que pone la nave al borde del naufragio.

Barcelona lo deslumbró: “acercándose a la tierra, a las veinte millas, ya empezaron a descubrir la insigne y rica ciudad de Barcelona, demostrándose muy adornada, con sus altos y sumptuosos templos y palacios y muros, no cansándose todos de mirarla y contemplarla con harto regozijo” (VII, f. 209v).

El encuentro, en la ficción literaria, de Frexano con su amigo Claridoro le permite el acceso al palacio del Comendador Mayor de Castilla, don Luis de Zúñiga y Requesens, entonces Gobernador de Milán, y sobre todo, al conocimiento de su hija,

⁷ Por ejemplo, encontramos estas reminiscencias clásicas en la elección del nombre de uno de sus hijos, *Sipión*, seguramente en honor de Escipión el Africano, el general romano más famoso, citado en *Fortuna de Amor*.

doña Mencía Fajardo y de Requesens. Lofrasso describe con mucho detalle y elogio el palacio residencial de los Zúñiga, y hace mención de la plaza del Borne y de edificios tan relevantes como el de la Aduana, la Lonja, la iglesia de Santa María del Mar...

Este palacio, llamado a lo largo de su historia Palacio Real Menor, Palacio del Gobernador y Palacio de la Condesa –en honor de doña Hipólita de Liori, abuela de don Luis de Zúñiga– es descrito con gran riqueza de detalles, para resaltar la grandeza de la familia que lo habita. Lofrasso “ens pinta una Barcelona pròspera, rica, benestant, en pau i concordia en un paratge bucòlic convencional, en el qual la ciutat gairebé es dilueix a través dels seus jardins: el de la Llotja, recentment restaurada, el del palau dels Requesens, el de la plaça del Born, artificial aquest” (Durán, 1997: 87).

Cuando los dos pastores amigos llegan al palacio de los Zúñiga, lo encuentran en el momento de celebrarse en él las bodas de doña Mencía con don Pedro Fajardo. Es la ocasión de tomar contacto con lo más florido de la nobleza barcelonesa. Allí se encuentran, aparte de con los ilustres novios, con personajes como doña Jerónima, la esposa de don Luis de Zúñiga, la Duquesa de Cardona, doña Ángela de Cárdenas y Velasco, don Luis Carroz y de Centellas, joven Conde de Quirra, y su tía, doña Ana de Cardona y Pinós.

Aunque pudiera parecer extraño, Frexano y su amigo Claridoro se integran en la fiesta, hablan con doña Mencía e incluso, informados los invitados del origen sardo del pastor, piden a Frexano que les recite una composición en esta lengua, cosa a la que él accede gustosamente.

La anécdota tiene todos los visos de ser verídica por el detalle de no introducir a don Luis de Zúñiga y Requesens, el dueño del palacio, ausente por encontrarse entonces en Milán, como Gobernador.

Quizá el espectáculo que más impresión le causó fue el de las Justas Reales celebradas en la Ciudad Condal, con la participación de un sinfín de caballeros barceloneses de la más alta alcurnia, de los que él afirma reconocer a cincuenta. El detalle con que Lofrasso narra el desarrollo de las Justas, con precisión de nombres, títulos, relaciones familiares y demás detalles permite suponer que estaba muy al tanto de quiénes eran los componentes de esa nobleza privilegiada y brillante.

Aunque haya quienes, como Eulàlia Durán (1997), rebajen la historicidad de estas Justas, como más adelante se verá, no puede ser un invento de Lofrasso. Son demasiados los detalles que ofrece como para pensar que se trata de una fabulación literaria. De una forma u otra, desde finales del siglo XV y durante los siglos XVI y XVII estas fiestas nobiliarias eran una realidad frecuente, con mayor o menor esplendor, según las posibilidades de sus organizadores. Lo que sí parece que haya que resaltar es que la descripción de las Justas que hace Lofrasso permite suponer su conocimiento de la nobleza barcelonesa y su interés por acceder a ella, dado su postura laudatoria, que le lleva a dedicar poemas a sus miembros y a hacer el *Triunfo de las doze damas catalanas*, en el libro décimo, o los elogios de Clarideo del libro séptimo.

Al margen de la estricta historicidad de esas justas, hay una frase, con la que acaba el libro octavo, que define a la perfección la actividad y motivación de Lofrasso en su estancia en Barcelona: “Frexano de cada día procurava principales favores y amistades con su poca habilidad, passando el tiempo lo mejor que podía” (f. 272v).

Pero no sólo es eso. La estancia de Lofrasso en Barcelona estaría motivada por la búsqueda de un refugio para su exilio y por su aspiración de acercarse a los núcleos de poder que desde lejos dominaban su isla, pero también por su deseo de promoción literaria. Es, en efecto, en la Ciudad Condal donde, en 1571, publica *Los mil y dozientos consejos y avisos discretos sobre los siete grados de nuestra humana vida*, junto a otra obra en la que celebra la victoria de la armada española en la Batalla de Lepanto, dedicada a don Jaime Alagón y Cardona, Conde de Sorres. Además, hay un detalle biográfico de Lofrasso de interés prioritario, que afecta a su condición de escritor. En este sentido, la consecuencia más importante de su estancia en Barcelona es el hecho de que sea de un taller de esa ciudad de donde, en 1573, salió impresa su *Fortuna de Amor*.

Tras su publicación, se pierde el rastro del autor. Las noticias sobre si permaneció en la ciudad catalana o si, por el contrario, regresó a su tierra natal son muy vagas, al igual que la fecha de su muerte. Tola (1857: 106) lanza la hipótesis de que su desaparición tuvo lugar en los últimos años del siglo XVI. Por su parte, Spanu (2007: 15) piensa que, enfermo y abandonado, pasó sus últimos días en un hospital de Barcelona, donde murió aproximadamente a la edad de ochenta años. Aunque el estudioso sardo no aporte documentación alguna que justifique su hipótesis, sin

embargo, pudiéramos darla por válida, ya que tampoco disponemos de documentación que permita sospechar que Lofrasso regresara a Cerdeña.

2.- La *Fortuna de Amor* como novela autobiográfica

Como se ha visto, no son precisamente amplios los elementos biográficos que conforman la vida de Lofrasso. En rigor, si no la única, sí la más caudalosa fuente de noticias es la que él mismo proporciona en la *Fortuna de Amor*. Desde luego, como explicaremos a continuación, es evidente la intención autobiográfica reflejada en la novela.

En la “Carta del autor a los lectores” (ff. A5r-A6r) presente en la *Fortuna de Amor*, se dan las claves explicativas de la obra. Lofrasso contará una serie de circunstancias dramáticas de su vida, –como decíamos antes, “narrar disfrazado la más parte del discurso de mi vida” (I, f. A5v)–, en lengua castellana y en estilo pastoril, “he quesido escribir llanamente en lengua castellana en phrasis pastoril” (f. A6r) y por esta razón tendrá que adoptar un nombre adecuado mediante la elaboración de su propio apellido: Frexano⁸. Lofrasso denunciará en su obra la situación política de Cerdeña, isla donde una serie de camarillas ocupaban en ese momento todos los cargos públicos y oficios, además de una serie de comercios ilegales. Para el sardo, no se puede seguir concediendo los cargos de poder y de representación a personas sin ningún mérito y teniendo en cuenta sólo los intereses particulares de las oligarquías locales, situación que se acompaña de una serie de irregularidades de la justicia sarda como representa la prisión de nuestro autor y el vergonzoso proceso al que se ve sometido, acusado de homicidio. Se establece de este modo un pacto autobiográfico entre el autor y los lectores (Roca, 1990: 395-396). A este respecto, María Roca explica que

la opción de evidenciar, por un lado, la pertenencia de la obra (o mejor dicho, de una parte de ésta) al género pastoril y, por otro, las implicaciones autobiográficas a través de las cuales el relato se desenvuelve, encuentran su justificación metodológica en el nexo que existe entre ambos elementos: la configuración del autobiografismo como modulación inherente a la representación pastoril. (1990: 395)

⁸ Es evidente el juego de palabras que se establece entre el apellido del autor, Lofrasso y su nombre bucólico, Frexano, ya que ambos tienen como base el sustantivo *Fresno*, uno de los árboles más mencionados en los poemas pastoriles de Virgilio (Iventosch, 1963-1964: 69).

Son varias las razones que hacían atractiva la estructura pastoril para el poeta sardo. Por una parte, la posibilidad del autobiografismo, unida a la imagen positiva con la que contaba dentro del género el pastor en la época, facilitaba a Lofrasso su rescate social; por otra, el poeta podía explotar los cantos y lamentos amorosos típicos de lo pastoril para defender su causa.

A estas razones se añade otra, que consideramos fundamental: la necesidad de Lofrasso de encontrar un género que tuviera una rápida difusión y, sin duda, en este periodo el mundo literario hispánico estaba dominado por el ambiente bucólico⁹. Esta urgente necesidad de Lofrasso se ve reforzada por el hecho de que elija componer su obra en lengua castellana. Esta decisión ha sido interpretada negativamente por parte de la crítica de Cerdeña como un ejemplo más de cómo la cultura sarda se presenta normalmente “come un aspetto declassato della cultura dei dominatori” (Alziator, 1973: 15). En realidad, es el propio autor en su obra quien nos ofrece el porqué de esta elección:

que no ha sido poco mi atrevimiento escrivir en la presente lengua y dexar mi natural sarda, no por falta que no sea muy buena y muy cumplida de vocablos tanto como alguna otra, excepto que fuera de mi patria por ser tan estraña no se dexa entender tan comunmente como las otras. (I, f. A5v)

Estamos de acuerdo con Piludu (1988: 473) cuando escribe que “l'autore scrive il romanzo in castigliano per ragioni di mercato e divulgazione del testo[...]”. El castellano fue sólo un instrumento que sirvió para dar una mayor difusión a la obra, y no una señal de un posible complejo de inferioridad; de ahí que, junto a las composiciones en castellano, aparezcan otras en sardo y en catalán, con las que rendía honor a su patria chica y, en especial, a su ciudad¹⁰.

Si en la “Carta del autor a los lectores” Lofrasso declaraba la intención de contar su vida, es en el “Prólogo” de *Fortuna de Amor*, donde la ficción se pone al servicio de la autobiografía. En él, Lofrasso no se limita a manidas consideraciones hechas al

⁹ Tampoco se puede olvidar que la costumbre de disfrazar hechos y personajes reales estaba muy de moda en la época, como demuestra el hecho de que el mismo Jorge de Montemayor lo hiciera en *La Diana*.

¹⁰ La costumbre de alternar composiciones en distintas lenguas dentro de una misma obra era algo que formaba ya parte de la tradición pastoril, como demuestran las composiciones en portugués de *La Diana*, pero no podemos olvidar, en nuestro caso, que estas diversas elecciones lingüísticas reflejan la complejidad de la realidad cultural sarda de la época.

dictado de la retórica convencional, sino que, por una parte, se explaya en la descripción completa de Cerdeña, y, por otra, empieza a presentar el argumento del Libro I.

En cuanto a lo primero, la descripción de la isla se hace teniendo en cuenta que a mayor antigüedad, mayor prestigio, y por eso el poeta se remonta al origen mitológico de Cerdeña y nos habla de sus primeros pobladores, “Los primeros hombres que en ella entraron fueron los Enotrios y, después de ellos, Aristeo y Olao, griegos.”(I, f. B1r), del origen y primeros nombres de la isla y de cómo el hijo del dios Hércules, Sardo, le dio el nombre de Cerdeña. De este modo, la detallada descripción de la isla de Cerdeña une las características del género pastoril a la finalidad autobiográfica del poeta. Tras ella, “el mito se ha afincado”, formando ya parte de la utopía (Avalle-Arce, 1974: 179). Poco a poco, Lofrasso pasa de un discurso de carácter mitológico a la ficción, y del paraíso a la Arcadia bucólica, Alguer. La isla sarda tiene que ser por fuerza el escenario de la primera parte de la obra y adquirir una serie de características, incluso mitológicas, tiene que convertirse en una nueva Arcadia de ficción; pero, al mismo tiempo, esta Arcadia tiene que ser imperfecta, tiene que ser reflejo de un mundo real que no funciona y, para ello, el poeta va disseminando una serie de pistas que permitan al lector descifrar el verdadero motivo de la obra. De este modo, los episodios que se podrían considerar como “excentricidades” (Avalle-Arce, 1974: 179) del autor son completamente necesarios para poder desvelar e interpretar correctamente el significado de la obra. Con este propósito, Lofrasso hace uso de una serie de materiales, que tiene en su memoria a la hora de producir su *Fortuna de Amor*. La intertextualidad, la presencia de unos textos dentro de otros, es innegable, poniéndose, en este caso, al servicio de la autobiografía del sardo. De este modo, se verifican las palabras de Kristeva (1981: 190), elaboradas a partir de las teorías de Bajtín: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. Pero, ¿cuáles son esas lecturas que influyen en la obra de Lofrasso? A partir de este momento, intentaremos dar respuesta a esta pregunta.

3.- Intertextualidad en la *Fortuna de Amor*

Como decíamos al principio de este trabajo, Lofrasso elige el género pastoril por claras razones de mercado. Seguramente, la gran aceptación de la que gozó el género

pastoril durante los Siglos de Oro se puede justificar con varios motivos. Por una parte, por la gran difusión de las teorías erasmistas, que buscaban una literatura basada en la virtud y, sobre todo, en el respeto de la verosimilitud. Este rechazo de la ficción por parte de los humanistas del periodo “pasa a integrarse en la vigilancia de las conciencias que promueve el Concilio de Trento” (López Estrada, 1985: 467). En lo que se refiere al género pastoril, aunque pertenecía siempre a la ficción, contó con una mayor tolerancia al tener el respaldo de la tradición clásica y, sobre todo, por la vida de los pastores que, al encontrarse en contacto con la naturaleza, por fuerza tenía que ser pura. Además,

los pastores de los libros resultaban consecuentes con lo que se esperaba de ellos como tales, y por lo tanto respondían a una verdad convenida: los casos de amor eran de gran diversidad y sorprendentes, y no trasgredían los límites de una moralidad irreprochable de orden convencional. (López Estrada, 1985: 467)

Por otra parte, fue decisiva la relación del género pastoril con el mundo cortesano, convirtiéndose para éste en un modelo de conducta amorosa y en un manual de elegancia, al ofrecer en sus páginas una serie de normas de comportamiento. Todo esto hizo que el género, rápidamente, cristalizara en una serie de características que Herrera ya recogía en sus *Anotaciones* (1580): la pastoril tenía que mostrar cosas e historias de pastores, pero siempre dentro de lo permitido moralmente, con una dicción elegante, empleada para manifestar sentimientos contenidos expresión del amor virtuoso, y todo esto en un marco bucólico donde la Naturaleza se convierte en el personaje principal en oposición a la ciudad (Avalle-Arce, 1974: 206). El paso de aquí a la obra de Montemayor es breve.

Con *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor “nace, en estado de perfección, la novela pastoril española” (Avalle-Arce, 1974: 69). Efectivamente, cuando Montemayor la publica, probablemente en 1559, en Valencia, aunque la primera fechada es de 1560, en Zaragoza, inauguraba con ella un nuevo género literario, como confirman las dieciséis reimpresiones que tuvo durante el siglo XVI y las ocho del XVII. Como dice Menéndez Pelayo (1943: 267), “era la novela elegante por excelencia, el manual de la conversación culta y atildada entre damas y galanes del fin del siglo XVI”.

Montemayor crea una obra cuyo único tema es el amor o lo que se entendía por amor, y ésta es precisamente su novedad: cómo se conceptualiza y se manifiesta el

sentimiento amoroso (Avalle-Arce, 1974: 71). Hasta la aparición de *La Diana*, aunque Sannazaro había abierto con anterioridad la combinación de verso y prosa, había predominado el verso en el tratamiento de esta temática. Montemayor recoge la herencia de Sannazaro, pero, debido al deseo de analizar el sentimiento amoroso en todos sus detalles, decide tratar el argumento en prosa e introducir el diálogo de modo que cada historia de amor se convierte en un caso único en el que los pastores manifiestan su punto de vista. Amor, naturaleza y fortuna serán los tres elementos que convergerán en la figura del pastor, que ya no será un adorno más. Los distintos casos de amor de la obra que unen la tradición del amor cortés con las filosofías neoplatónicas de la época, en concreto con los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, se desarrollan dentro de una naturaleza idealizada y reducida a sus rasgos esenciales. Esta esencia de naturaleza no sólo será el marco de la acción pastoril, sino que, como reflejo máximo de la Belleza, aparece como delegada del Creador.

Con la excepción de Italia, donde con Tasso se desarrolla una pastoril dramática, seguramente *La Diana* es la novela pastoril que más ha influido en la continuación del género. Y éste es un detalle que no podemos no tener en cuenta al hablar de *Fortuna de Amor*.

En efecto, aunque la crítica ha relacionado directamente la obra de Lofrasso con la *Arcadia* de Sannazaro y con las pastoriles de Boccaccio (Manno, 1996: III, 149; Spanu, 1973: 32; Pilia, 1926: I, 8), pensamos que, en realidad, el poeta sardo conocía muy bien la obra de Montemayor y que es ésta el antecedente directo, el modelo que sigue en su *Fortuna de Amor* en lo que tiene de novela pastoril.

Son muchos los puntos en común entre estas dos obras. Así, al igual que en *La Diana*, en la *Fortuna de Amor* se conjuga el ambiente pastoril con lo sobrenatural, y lo ficticio con lo autobiográfico. Los pastores viven dentro de un paisaje sin otra preocupación que su ganado; sólo al verse envueltos en un conflicto amoroso, cambia su estado de ánimo y su vida se vuelve historia, dedicándose plenamente a sentir su amor, pero prestando, al mismo tiempo, gran atención al qué dirán¹¹. Además, en lo que se refiere al modo de sentir la experiencia amorosa, ambas recogen la influencia de Ausias March y de la teoría del silencio amoroso.

¹¹ En *Fortuna de Amor* el personaje más cuidadoso en este aspecto es, precisamente, el de Fortuna.

Con la sabia Belidea entramos en el mundo de lo sobrenatural. La sabia Belidea, al igual que la sabia Felicia, es una señora que resuelve los problemas de la pasión amorosa y juzga acerca de los sufrimientos de amor.

En ambas obras, en la del portugués y en la del sardo, se dan las mismas soluciones narrativas: Fortuna, para poder fugarse con Frexano, se disfraza de hombre, como ya antes había hecho Felismena, del mismo modo que se recurre también a las noches de ronda dentro de la ciudad, fundamentales para el avance de la acción.

Pero las coincidencias no acaban aquí. Montemayor declara que en su obra va a contar casos sucedidos, pero disfrazados con nombres y estilo pastoril; Lofrasso declara contar su caso, igualmente disfrazado. También el carácter laudatorio es algo común a las dos novelas. Por una parte, mientras que Montemayor dedica unos versos a las damas valencianas, Lofrasso, emulando a Montemayor, se los dedica primero a las damas algueresas y después a las catalanas; por otra, en ambas obras encontramos la inclusión de personajes reales de la época.

Del mismo modo, nos parece imprescindible recordar que, al igual que Montemayor, Lofrasso “se abre a la variedad de los reinos que componen la pluralidad lingüística, compatible con el claro predominio del castellano” (López Estrada, 1974: 472). Ambos acogen en sus respectivas novelas sus lenguas maternas, pero reconociendo la importancia, difusión y prestigio de la lengua castellana, lo que, en nuestra opinión, refuerza la idea de un uso puramente instrumental del castellano por parte del poeta sardo, carente de cualquier tipo de complejo cultural.

Pero en *Fortuna de Amor* no sólo es fundamental la influencia de *La Diana*. A lo largo de la obra del sardo, el lector puede reconocer las huellas de otros autores, lecturas que en su mayoría manifiestan el estrecho contacto que Lofrasso mantuvo con el ambiente cultural hispánico de la época.

Lofrasso no sólo toma de *La Diana* de Montemayor gran parte de los elementos constitutivos de su obra, sino que, además, introduce otras composiciones del portugués, como el soneto puesto en boca de doña Ana de Pinós en el libro VII (f. 234r), *Los ojos de Marfida hechos fuentes*, de su cancionero final. El hecho de que un personaje de tan

alto nivel cante una composición de Montemayor deja entrever la popularidad que había alcanzado su obra y la admiración que por su figura sentía el poeta sardo.

Sin embargo, Lofrasso no explota sólo la faceta poética de Montemayor, sino que también se hace eco de su labor como glosador y como traductor. Montemayor glosó diez coplas de Jorge Manrique a propósito de la muerte de la princesa María, hija de Juan III de Portugal, que se publicaron en Valencia (1546) por Juan Navarro y en donde el poeta lusitano cristianiza la temática manriqueña, desarrollando la figura del pecador que tiene que tener en cuenta la naturaleza transitoria de las cosas (Creel, 1981: 111-112). Seguramente, por medio de esta glosa accedió Lofrasso a las *Coplas* de Jorge Manrique, de las que encontramos ecos en el libro II de *Fortuna de Amor*: “¡Quán poco dura el plazer! / ¡Quán presto viene el tormento!...” (f. 52v).

Quizá de donde Lofrasso sacó gran provecho fue de la labor de traductor del autor de *La Diana*. Así, en 1560 de las prensas valencianas de Juan Mey sale la traducción que realizó Montemayor de los *Cantos de Amor* de Ausias March. Probablemente, esta traducción facilitó a Lofrasso el conocimiento de la obra del gran valenciano, aunque no podemos descartar que Lofrasso, por su origen alguerés, conociera la obra de March a través de la edición preparada por Francisco Calçà, *Les obres del valerós cavaller y elegantíssim poeta Ausias March* (1560), que apareció en Barcelona publicada por Claudio Bornat, bajo el mecenazgo de Fernando Folch de Cardona (Manero Sorolla, 1985: XV, 581).

La figura de March no sólo aparece como autoridad citada en el libro IX, sino que Lofrasso también intenta imitar alguna composición del valenciano. Así, en el libro I, se puede leer el soneto “El navío corriendo en mar fortuna...” (f. 20r), y en el libro X, aparece la elaboración del mismo tema, pero esta vez con un soneto en catalán dedicado a doña Francisca de Alagón, esposa de su protector, “Lo mariner que en golfo fortuna alcança...” (f. 322v), donde sigue las huellas del canto LXXXI de March (Piludu, 1988: 474):

Axí com cell qui's veu prop de la mort,
corrent mal temps, perillant en la mar,
e veu lo lloch on se pot restaurar
e no hy ateny per sa malvada sort,
ne pren a me, qui vaig afanys passant,
e veig a vós bastant mos mals delir.

Desesperat de mos desigs complir,
iré pel món vostr'ergull recitant. (March, 1979: 402)

Al igual que March, Lofrasso se encuentra a sus anchas teorizando acerca del tema del amor, hablando del que ama y del que es amado y de la desesperación por no ser amado, pero carece del intimismo y, sobre todo, del pesimismo y del vuelo conceptual del valenciano, por lo que no pasa de presentar algunas coincidencias en lo que se refiere al léxico y a las imágenes elegidas. Es, parafraseando las palabras de Piludu (1988: 480), como si quisiera aprovecharse de la fama de March, para ser mejor acogido por su público.

Prueba de la autoridad de March a los ojos de Lofrasso es que, aparte de sus imitaciones, no escatima las citas directas del poeta valenciano¹², con la peculiaridad de que, si cita esos versos, es para defender con ellos las teorías neoplatónicas acerca del amor, tan en boga entonces y, en especial, la del silencio amoroso. En el platonismo, el verdadero amor no se puede y no se debe expresar con palabras, “que el puro y verdadero amor es el que está enmudecido, sin habla, que el parlero y avisado es el fingido” (IX, f. 302r).

La teoría del silencio amoroso encuentra refuerzo con otra autoridad, esta vez la de Juan Boscán, de quien cita el soneto XCI y la canción CIV del segundo libro de sus obras, así como el poema CXXXI, “Leandro”, y el poema CXXXV del tercero, *En el lumbroso y fértil Oriente*. Seguramente, la admiración que Lofrasso sentía por Boscán se debía al hecho de que éste había realizado la versión española de *El Cortesano* de Castiglione, tercera autoridad citada por el poeta sardo para defender la importancia del silencio en el amor. Por otra parte, tampoco se puede olvidar que fue el humanista barcelonés quien consolidó la influencia de Ausias March.

La cuarta autoridad citada en el libro IX es la de Petrarca¹³, que aparece para defender la idea del amor honesto y puro. Lofrasso no elige a Petrarca sólo como modelo literario, sino que lo considera un modelo humano a seguir. El amor honesto y puro se contagiaría por los ojos, culpables del amor, a través de miradas significativas. Los ojos se convierten, de este modo, en el vehículo de la expresión amorosa al entenderse la belleza exterior como un reflejo de la interior. Es la misma tesis expuesta

¹² En concreto, Lofrasso cita las canciones VI, X, XIX, XXXVI, XXXVII, LXIX y LXXXVII.

¹³ Del *Canzoniere* de Petrarca cita las canciones LXXIII, XCV, CLXX y CCCLX.

por Lofrasso, en el libro segundo, en el “Processo de Amor” entablado por Teseo en el tribunal de Venus (ff. 62v-70r).

A pesar del interés por el *Canzoniere*, Lofrasso demuestra escaso conocimiento del toscano en las transcripciones que lleva a cabo de las canciones y sonetos que cita, por lo general, francamente defectuosas. Valga un ejemplo que lo ilustre. En el libro nono de la *Fortuna de Amor* se reproduce un fragmento de la canción LXXIII del *Canzoniere* en estos términos (299v):

Lasso desiando vo quel ch’ser non pote
et vivo sol dal desio, fior disperanza,
solamente quel nodo ch’amor se ricorda
a la mia lingua quando,
l’una vista al troppo lume avanza
fosse sciolto y pien d reibaldanza,
de dir parole in quel punto
que farian lagrimar chi le intendesse.

Lo que en realidad había escrito “el gran Toscano” es esto (1996: 382):

Lasso, che disiendo
vo quel ch’esser non puote in alcun modo,
et vivo del desir fuor di speranza:
solamente quel nodo
ch’Amor cerconda a la mia lingua quando
l’umana vista il troppo lume avanza,
fosse disciolto, i’ prenderei baldanza
di dir parole in quel punto sì nove
che farian lagrimar chi le ‘ntendesse.

La admiración por Ausias March, por Boscán y por Petrarca se completa con la que demuestra tener por Garcilaso, que había imitado y contribuido definitivamente a la difusión de la obra de March en el mundo hispánico y mantuvo una estrecha amistad con Boscán. De Garcilaso introduce y glosa el soneto XXIX, *Pasando el mar Leandro el animoso*, publicado en las obras conjuntas de Boscán y Garcilaso, en 1543. Es evidente que este soneto, paráfrasis del epigrama de Marcial *Cum peteret dulces audax Leander amores*, tuvo gran difusión dentro de la lírica española (Cabañas, 1952: 60). La glosa del sardo (II, 59r-61v) está formada por catorce octavas reales y, en cada una de ellas, hay siete versos de Lofrasso y uno, el último, de Garcilaso. A pesar de tomar como punto de partida el soneto del toledano, la glosa presenta una serie de diferencias; así, por ejemplo, en ella se nos dan informaciones geográficas y cronológicas que indican que es de noche y que Leandro intenta ir de Sesto a Abido, y se cita también a Hero, la enamorada de Leandro, y a Neptuno, ausentes en la composición garcilasiana.

Encontramos ecos de otros versos de Garcilaso. Así, por ejemplo, el verso del sardo *Escrita está en mi alma tu figura* (I, f. 28v) recuerda el *Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto* del soneto V de Garcilaso (1983: 41), donde ambos autores se hacen eco del canto LXII de Ausias March (1979: 338): “M’opinió és en mon cor escrita...”; del mismo modo que el verso de Lofrasso *pues suele la fortuna dar bonança* (VII, f. 214r) nos recuerda otro del soneto IV de Garcilaso (1983: 40): *que tras fortuna suele haber bonança*.

También se aprecia la influencia de la *Oda a la flor de Gnido* en los siguientes versos de Lofrasso (II, f. 48v):

Si con mi triste canto
y mi rabel tañendo descordado,
aplacasse algún tanto
a Plutón, el nombrado,
y la pena del pastor desdichado.

Pero en Lofrasso no todo es admiración hacia la literatura española, como se ve en el libro IX, cuando cita como autoridad negativa a Pedro Mejía. De este autor, bien conocido en la época por su *Silva de varia lección* (1540), critica en particular los *Coloquios y diálogos*, porque, en ellos, según el sardo, bajo un estilo elegante, se esconden unos razonamientos absurdos (f. 302v).

En lo que a las fuentes de origen italiano se refiere, hay que decir que son verdaderamente escasas y, dejando al margen a Petrarca, sólo encontramos la influencia del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, de quien toma los casos de amor que viven sus personajes para introducirlos en el libro III, mostrándolos como ejemplo para el lector. Además, y como prueba de su fama, una de las pastoras, Dorotea, le regala un ejemplar del *Orlando* a su enamorado, Tiberio, como prenda de amor.

4.- Conclusiones

Esperamos haber contribuido a un mejor conocimiento de la vida y de la obra más importante del autor sardo. Tras nuestro análisis, Lofrasso se nos presenta como un hombre de su tiempo, habitante de un pequeño reino que se movía, fundamentalmente, dentro de la órbita cultural española. Nuestro autor no sólo se dedica a la literatura por

una mera satisfacción personal, sino que ve en ella un modo de denunciar la situación política de su tierra y las injusticias que él mismo ha padecido. Para ello, no duda en contar su vida bajo el disfraz pastoril, disfraz al que se le van añadiendo otras lecturas, otras voces, otras vivencias, como hemos querido demostrar aquí. Tras nuestro trabajo nos parece poco consistente el enfrentamiento entre la crítica española y la italiana, siempre en búsqueda de poder etiquetar las obras escritas por autores sardos como pertenecientes a una o a otra literatura, y pensamos que hay que considerar *Fortuna de Amor* como una de las obras fundamentales de la literatura sarda escrita en lengua española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALZIATOR, Francesco (1954): *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizione della Zattera, 1954.

— (1973): “Introduzione”, en Luigi Spanu, *Antonio Lo Frasso. Poeta e romanziere sardo ispanico del Cinquecento*, Cagliari, Ettore Gasperini Editore, (11-16).

ARCE, Joaquín (1982): *La Spagna in Sardegna*, Cagliari, Editrice TEA, 1982.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974): *La novela pastoril española*. Madrid, Istmo.

CABAÑAS, Pablo (1952): “Garcilaso de la Vega y Antonio de Lofrasso (un soneto conocido y una glosa olvidada)”, en *Revista de Literatura*, I, pp. 57-65.

CREEL, Bryant L. (1981): *The religious poetry of Jorge de Montemayor*, London, Tamesis Book.

DURÁN, Eulàlia (1997): “El silenci eloqüent. Barcelona en la novella *Los Diez Libros de Fortuna d’Amor* d’Antonio Lofrasso (1573)”, en *Llengua & Literatura*, 8, pp. 77-100.

ELÍAS DE TEJADA, Francisco (1954): *El pensamiento político del Reino hispánico de Cerdeña*, Sevilla, G.E.H.A.

- FLORIS, Francesco, y SERRA, Sergio (1986): *Storia della nobiltà in Sardegna. Genealogia e eraldica delle famiglie nobili sarde*, Cagliari, Edizioni della Torre.
- IVENTOSCH, Hermann (1963-1964): “Dulcinea, nombre pastoril”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVII, pp. 60-81.
- LOFRASSO, Antonio de (1573): *Los diez libros de Fortuna de Amor compuestos por Antonio de lo Frasso militar sardo, de la Ciudad de L’Alguer, donde hallarán los honestos y apazibles amores del Pastor Frexano, y de la hermosa Pastora Fortuna, con ucha variedad de invenciones poéticas historiadas. Y la sabrosa historia de don Floricio, y de la pastora Argentina. Y una ivención de justas Reales, y tres triumphos de damas*, Barcelona, Pedro Malo.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974): *Los libros de pastores en la literatura española*, I, Madrid, Gredos.
- (1985): “Erasmus y los libros de pastores españoles”, en Manuel Revuelta y Ciriaco Morón (eds.), *El erasmismo en España. Ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, (457-478).
- KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica*, 1, Madrid, Fundamentos.
- MANERO SOROLLA, M^a Pilar (1985): “Ausias March y Antonio de Lofrasso, otra nota sobre el poeta de Gandía en la literatura castellana del Renacimiento”, en *Anuario de Estudios Medievales*, XV (1985), pp. 579-587.
- MARCH, Ausias (1979): *Obra poética completa*, ed. de R. Ferreres, 2 vols., Madrid, Castalia.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943): *Orígenes de la novela*, II, Madrid, C.S.I.C.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1951): *Manual del librero hispanoamericano*, V, Barcelona, Librería Palau.
- PETRARCA, Francesco (1996): *Canzoniere*, ed. de M. Santagata, Milano, Mondadori.

PILUDU, Carla (1998): “Fortuna e Fortunale: il sonetto catalano di Antonio Lo Frasso nel romanzo pastorale *Los diez libros de Fortuna d’Amor*”, en Paolo Maninchedda (ed.) *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo. Atti del VI Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Catalani*, Cagliari, CUEC, (473-486).

ROCA MUSSONS, M^a Asunción (1992): *Antonio lo Frasso, militar de l’Alguer*. Sassari, Carlo Delfino Editore.

— (1990): “Conjeturas sobre un autor, una obra y la enigmática evaluación de Miguel de Cervantes: Antonio de Lo Frasso y *Los diez libros de Fortuna de Amor*”, en José María Casasayas (ed.), *Actas del primer Congreso Internacional de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, (393-407).

SPANU, Luigi (1973): *Antonio Lo Frasso. Poeta e romanziere sardo ispanico del Cinquecento*. Cagliari, Ettore Gasperini Editore.

SPANU, Luigi y VARGIU, Natalino (2007): *Cultura sarda nel 1500. I Consigli di Antonio Lo Frasso (poeta sardo-ispanico)*, Cagliari, Artigianarte.

TOLA, Pasquale (1857): *Dizionario degli uomini illustri di Sardegna*. Torino, Tipografia Chirio e Mina.

VEGA, Garcilaso de la (1983): *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia.