

01046

2
2 ej°

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

El soneto renacentista:
Inglaterra y España

Tesis de Maestría en Literatura Comparada



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Ana Elena González Treviño
México, D.F., noviembre de 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

PRESENTACION

Dime ante quien escribes y te diré quien crees que eres. Así podría resumirse el tema de esta tesis, que es la presentación de algunos de los principales rasgos que conforman al sujeto poético renacentista, visto a través de la ventana-espejo del soneto. Al observar la abundancia de sonetos, tanto en inglés como en español, que aluden al modo que tienen otros de escribir poesía, ya sea en forma de alabanza o de crítica, ya sea como tema, lugar común o como mero hábito de composición, me propuse hacer el estudio de cómo la rivalidad (tácita o explícita) contribuye a forjar la identidad de un poeta como tal. Esto no significa estudiar la poesía como se estudia la historia, poniendo énfasis en las filiaciones de cada poeta. De ser el caso, uno acabaría por presentar una lista de etiquetas de alcance limitado. Y aunque hacer alusión a éstas sea inevitable (piénsese en términos como *culteranismo*, *conceptismo*, *metaphysical*), estas agrupaciones son sólo incidentales y se originan por tensiones menos superficiales. Estas se dan, por ejemplo, entre lo que se supone que debe hacer un poeta y lo que de hecho hace. La percepción de la diferencia entre ambas cosas se origina primero al comparar el propio trabajo con el modelo (clásico o moderno), y luego al comparar el propio trabajo con el de otros aspirantes.

Sin embargo, el soneto renacentista no se da sólo como diálogo entre poetas, sino que se escribe para distintos destinatarios y se modela según el caso. En todos, el tipo

de discurso define la posición del poeta con respecto al interlocutor, y esa posición procura demarcar su propia identidad. Por identidad me refiero a conjuntos de actitudes prefabricadas que paradójicamente se esgrimen como propias y se presentan como credenciales. Se derivan de creer que la justificación existencial del individuo es la diferencia, diferencia con respecto al rival con quien compete, pero también con respecto al interlocutor. Cada sujeto dice ofrecer algo que nadie más puede ofrecer. Lo interesante es que tanto el rival como el interlocutor están presentes en los poemas, no como fruto de la experiencia particular, diferenciada, de cada autor (como parece indicar esta poesía que dice ser cada vez más individual e introspectiva), sino como la aceptación indiscutida de un legado común. Casi todos estos poemas se presentan como informes resultantes de una exploración de estados anímicos cambiantes; en ese sentido son autorretratos. Mi propuesta es, sin embargo, no sólo leer el autorretrato en la primera persona del poema (*yo*), sino también en las personas segunda y tercera. El *tú*, el *él* y el *ella* son interlocutores y temas, espejo del deseo verbalizado del poeta, que se repiten y se pueden organizar con coherencia para justificar una lectura.

El poeta adopta normas de conducta verbal según el interlocutor, procurando por un lado aclarar la diferencia entre ambos, o sea definir su situación, y por el otro, transmitir un mensaje, darse a entender. Marcar diferencias y salvar distancias son los dos movimientos normativizados

que instan al discurso y retratan al sujeto. La tesis se refuerza al comparar los poemas de un mismo legado en dos lenguas distintas, cada una con su propia tradición, digamos geográfica, con límites precisos.

La delimitación del campo temporal, en cambio, implica un problema terminológico cuya gravedad depende de la importancia que se conceda a la periodización en los estudios literarios.

Al utilizar términos como *Renacimiento* y *renacentista*, me refiero al periodo que va de las primeras importaciones petrarquistas que hicieron escuela en España e Inglaterra (1543: *Las obras del Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en quatro libros* y 1557: *Songes and Sonettes, written by the ryght honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surrey, and other*) a la culminación que antecedió a su casi desaparición (1648: *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas* --es la recopilación de los poemas sueltos de Quevedo-- y 1658: año de los sonetos más tardíos de Milton).

La crítica inglesa, ya sea por insular o por puritana, se muestra muy reacia a incorporar el término *barroco* a sus historias literarias, a pesar de que los demás países de Europa Occidental lo utilizan sin tantas reservas. No obstante, se han hecho numerosos estudios comparativos de la obra de Donne y Quevedo que rastrean las afinidades entre el conceptismo español y la llamada poesía metafísica inglesa; también hay estudios que se atreven a hablar de un barroco

19

inglés en la obra de Crashaw y Milton. La crítica española, por otra parte, usa el término a veces con demasiada liberalidad. Funcionalmente, *barroco* se usa para distinguir entre la estética de la armonía que se tiende a ubicar en el siglo XVI, y la del desequilibrio, del siglo XVII. Sin embargo, pocas veces se aclara que ese desequilibrio se basa en un manejo distinto de los mismos ingredientes poéticos. Considero pues, que se puede hablar sin peligro de una estética común que atraviesa distintas etapas. Esto lo confirma el hecho de que algunos críticos lleguen al grado de ver en el barroco la etapa final o decadente de todo movimiento artístico, no sólo el renacentista. A falta de términos mucho menos conflictivos como *seicentismo* y *settecentismo*, opté por hablar de *Renacimiento* y *renacentista*, pues esta tesis no pretende comentar la historia de una estética.

Cuantitativamente, la comparación no se justifica, pues el número de sonetos renacentistas españoles rebasa por mucho a la producción inglesa. El estudio comparativo lo justifican la calidad y el tenor de las composiciones, con resultados muy reveladores acerca de la naturaleza del soneto y de la poesía en general. Es obvio que no se trata de comparar dos idiomas, pero hay generalidades que se pueden decir al respecto, como que el español explota el hipérbaton y el inglés los monosílabos; o que tipográficamente los sonetos españoles son más esbeltos y

los ingleses más anchos, y rítmicamente los españoles son más pausados, y los ingleses más ágiles.

El gusto por los sonetos es comparable a la afición del coleccionista. Estos son como objetos pequeños, únicos, que sin embargo se aprecian mejor en conjunto. Igual que una colección de mariposas montada en una vitrina, se procura darles el orden que mejor destaque sus rasgos más admirables. Aunque aquí los poemas están clavados con el alfiler de la teoría y ordenados tras el vidrio de la búsqueda interesada, a diferencia de las mariposas los sonetos no están muertos. Además de la descripción habitual de su anatomía, sus colores y las figuras que llevan dibujadas en las alas, los comentarios explicativos están destinados precisamente a describir el modo en que viven y palpitan.

Su fantástica proliferación en el Renacimiento es acaso el primer ejemplo que se tiene de un taller de literatura potencial, que busca todas las combinaciones posibles de un número dado de elementos, cuyo conjunto aspira a formar una biblioteca borgiana. Los sonetos que están incluidos aquí son representativos sólo en cierta medida, y en ningún momento se busca presentar una visión exhaustiva, ni siquiera general. La cronología tampoco es relevante, excepto en el sentido elemental de que el modelo antecede a quienes lo adoptan o rechazan. En otras palabras, la selección y el orden responden a un interés, que es el de justificar una de las múltiples lecturas posibles de estos

insectos renacentistas que por alguna razón se niegan, no sólo a dejar de reproducirse, sino también a morir.

INDICE

PRESENTACION	I
PRIMERA PARTE	
CAPITULO UNO: MAESTROS Y PARES	1
Diacronía y sincronía	1
<i>Imitatio y mimesis</i>	2
Humanismo	8
Un maestro moderno: el Petrarca de Bembo	12
Cada quien el suyo: el petrarquismo en España e Inglaterra	17
CAPITULO DOS: ABRIR AL SONETO	28
Su linaje	28
"Como si todos sintieran lo mismo"	30
Anatomía	32
Bestiario	39
Ambigüedad	40
Laura-lauros	42
Wyatt, súbdito de Enrique VIII	43
Quevedo, la verdad y la mentira	45
Apostrofía	48
SEGUNDA PARTE	
CAPITULO TRES: LA ENEMIGA ES ELLA, "DULCE MI ENEMIGA"	57
Blasón	61
Lamento	67
El puerto	74
Naturaleza envidiada	76
"Vos sola"	79
Celos	82
Beso	88
CAPITULO CUATRO: EL ENEMIGO ES ÉL, "APOLO ME DEFIENDA DE SI MISMO"	96
Poesía omnipotente	99
"Rudo conseguir"	104
Desdoblamiento	108
Barquillas propias, galeones ajenos	116
CAPITULO CINCO: EL ENEMIGO SOY YO, "DESNUDAME DE MI"	127
"Ignorante e ignorado"	128
Vida retirada	131
Muerte	137
Tiempo	139
Cortejar a Dios	145
CONCLUSION	158
BIBLIOGRAFIA	164

PRIMERA PARTE

CAPITULO UNO: *Maestros y pares*

Diacronía y sincronía

TODA COMPOSICIÓN está determinada por dos tipos de tensión: una tensión vertical que se establece entre el sujeto presente y la línea temporal que va de su herencia pasada a su propio legado proyectado hacia el futuro; y una tensión horizontal entre sujetos contemporáneos. Ambas tensiones, que por comodidad podemos llamar diacrónica y sincrónica respectivamente (adjetivos saussurianos convencionales), configuran toda producción cultural. En el caso de los estudios renacentistas, la tensión diacrónica a menudo se describe como fragmentada, pues su percepción de los clásicos de la Antigüedad implicó el rechazo de la relación que la escolástica había entablado con esos mismos clásicos. En este trabajo no se discutirá la historicidad relativa que pone en duda la existencia de dicha ruptura, sino que sólo se comentará someramente el significado del concepto de maestro antiguo y maestro moderno en el Renacimiento, para explicar cómo se ubican en la historia los poetas de este periodo, especialmente para entender el fenómeno del soneto. Las tensiones históricas aquí descritas explican en primer lugar la configuración de distintas actitudes *propias* de cada poeta con respecto al mundo, a la poesía, a la función o misión del poeta, a sus aprobaciones y rechazos, a elecciones de todo tipo (tema, forma, léxico, sintaxis, lógica, tono, figuras retóricas, etc.); y en segundo, el

modo en que se perciben y manifiestan las presencias *ajenas*. La interacción entre las actitudes y presencias propias y ajenas es precisamente el tema de esta tesis; se explica dicha interacción como estructura importantísima, cimiento de una poesía tan dinámica y llena de movimiento como la renacentista, originada acaso en la inestabilidad de la antítesis, figura retórica clave, y el tipo de razonamiento que origina. (1)

Imitatio y mimesis

Para explicar la tensión sincrónica atenderemos en primer lugar a la explicación que comúnmente se da en filosofía del arte. El artista representa en su obra personas, cosas y escenas *del mundo*, *imitando* la manera en que lo han hecho los artistas que le precedieron. Se distinguen dos tipos de imitación: la imitación del mundo o la naturaleza, y la imitación del arte anterior. Esta distinción implica un problema terminológico de consecuencias graves en el campo de la crítica (de la literatura y del arte en general) por los cambios que ha habido del siglo XVI a la fecha en cuanto se refiere a la valoración de conceptos como imitación y originalidad.

La opinión dominante en nuestros días es que el arte no es representación del mundo regida por un decoro que ayuda

1 Deleuze define la relación yo-otro como principio estructurador de la experiencia. Ver "A Theory of the Other" en *The Deleuze Reader*, pp.59-68. Este tema lo desarrollaré en el segundo capítulo.

idealmente a anular ambigüedades comunicativas, sino expresión de una interioridad singular cuya dignidad la obliga a rechazar el sometimiento a cualquier regulación externa. Si bien este desplazamiento valorativo se impone de manera explícita a partir del romanticismo, ya desde el siglo XVI había indicios de él. "Look in thy heart and write", exclama Sir Philip Sidney en el soneto inaugural de *Astrophil and Stella* (2). Pero nos enfrentamos a una contradicción flagrante. Aunque este verso, que cierra el soneto, procura desacreditar el uso del artificio, el soneto 1 es un despliegue de virtuosismo técnico. Si aplicamos a este soneto la explicación anterior, tenemos por una parte que el mundo o naturaleza representada equivale a aquello que el poeta lee en su corazón; y por otra, que un virtuosismo técnico de tal calibre no se podría haber dado sin la *lectura* de otros poetas, principalmente Petrarca.

Esta dualidad en realidad no es contradictoria si se hace un deslinde terminológico. La mayor parte de los autores que tratan el tema opta por recurrir a la terminología clásica, según la cual la *mimesis* griega equivale a la *imitatio* latina, y ambos términos explican la relación del artista con su modelo, entendido éste como el

2 El título *Astrophel and Stella* de este ciclo de sonetos no fue acuñado por Sidney, sino por su editor, Thomas Newman. En los sonetos, el amante, identificado con Sidney, se refiere a sí mismo como *Astrophil*, derivación correcta del griego "amante de la estrella", además de la asociación evidente Phil-Philip. Los estudios más recientes todavía no unifican criterios: algunos usan *Astrophel* y otros *Astrophil*. Yo opté por el segundo.

mundo o la naturaleza. Michel Jeanneret en *A Feast of Words*, un estudio sobre los usos del lenguaje en el Renacimiento, aclara las importantes diferencias que existen entre estos dos tipos de imitación. Para él, la *imitatio* es la herencia de textos culturalmente aceptables, la compleja relación entre la sumisión a un modelo y su transgresión, la operación de re-escritura que legitima toda literatura. La *mimesis* en cambio es sencillamente la subordinación del arte a la naturaleza. (3)

La *mimesis* busca estrategias para imitar o re-crear efectos realistas en un texto. No reproduce el mundo, sino que crea uno nuevo a base de palabras, que permiten reconocer un universo ligado, en mayor o menor medida, al de la experiencia "real". La *imitatio*, por su parte, no sólo se legitima a sí misma al apoyarse en los clásicos, sino que también confirma la legitimidad de éstos al proclamar su estatus de modelos, ya sea a través de alusiones explícitas o de apropiaciones atenuadas de lenguaje, temas, técnicas, formas y valores en general.

Aunque estos dos conceptos aparentemente den lugar a actitudes estéticas opuestas (el arte como reflejo del mundo y el arte como mecanismo autónomo), en realidad éstas son complementarias, como lo demuestra el soneto de Sidney. De cualquier modo, conviene ver más de cerca las motivaciones

3 Michel Jeanneret, *A Feast of Words: Banquets and Table Talk in the Renaissance*. Cambridge: Polity Press, 1991, pp. 257-283.

históricas, principalmente pedagógicas, que forjan esta complementaridad en el Renacimiento.

En un principio, el humanismo rechazó el método medieval para generar textos, basado en el estricto sistema de las autoridades, *magister dixit*; la palabra del maestro era punto menos que sagrada. Obras y autores pertenecían al universo cerrado de las bibliotecas. Los humanistas intentan romper este círculo de intertextualidad aislada del mundo, propagada por una auto-referencialidad hasta cierto punto inexpugnable. La actitud humanista en ningún momento se debe interpretar como el fin de la lealtad a los modelos clásicos, sino como un cambio en el significado de esa lealtad. El cambio se refiere sobre todo al redescubrimiento del valor práctico y vigente de la sabiduría de los antiguos, a no sacrificar contenidos por formas, a no hacer uso de la *imitatio* en aras de sí misma, sino como vehículo de la *mimesis*. Según estas premisas se puede atisbar ya el principio del desplazamiento significativo que mencioné antes, si se advierte que el humanismo percibe la *imitatio* medieval como adoctrinamiento procedente del exterior, y propone en cambio la imitación como emulación, derivada de una motivación interior, que por lo tanto tiene más en común con la vida que la textualidad aislada (4).

4 La *aemulatio* también queda estipulada dentro de la nueva preceptiva como "la actitud del que... practicaba [la *imitatio*]". Ver Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica*, (México: UNAM, 1992), p.47.

En otro sentido, imitar a los clásicos equivale a recordar cómo el hombre puede rivalizar o competir con la naturaleza y con su creador. La nueva meta es liberar al texto de su hermetismo, hacerlo interactuar con el mundo incluso al grado de modificarlo. Más que el uso controlado y la manipulación de las fuentes clásicas, la *imitatio* debe verse como un modo de pensar (y de escribir) para resolver problemas existenciales prácticos --recordemos, por ejemplo, que para Petrarca el poeta era un maestro filosófico (5). Debe verse como un recurso técnico basado en la búsqueda más o menos sistematizada de formas de expresión, legitimadas sí, por su estatus de clásicas, pero a la vez legitimadoras y garantes del texto nuevo. Sin esta legitimación no se puede hablar de cercanía con la naturaleza. En otras palabras, sólo con arte (artificio, técnica) se puede crear el efecto de espontaneidad y naturalidad; pero la legitimidad del arte se logra sólo a través de la repetición calculada, estudiada, de un modelo, repetición que refuerza la ilusión de autenticidad.

La *mimesis* a su vez cuenta con sus propias estrategias de legitimación. Entre las más evidentes se pueden contar todas las figuras retóricas (legado de la *imitatio*) referidas a objetos naturales o de la vida cotidiana: plantas, árboles, frutas, animales, partes del cuerpo, funciones fisiológicas, leyes cósmicas o bien registros

5 Ver C.H. Trinkaus, *The Poet as Philosopher. Petrarch and the Formation of Renaissance Consciousness*. (New Haven & London, 1979).

lingüísticos correspondientes a distintos gremios o círculos sociales (6). En el caso del soneto, visto desde el exterior, es de lo más común que se le compare con una flor. Así, por ejemplo, los *Florilegios* españoles o *A Hundreth Sundrie Flowres* de George Gascoigne (1573). En todos los casos, el propósito es sustraer al texto de su literariedad para insertarlo, o al menos acercarlo, a la vida, a la naturaleza. Sin embargo, la empresa está condenada al fracaso desde su planteamiento si éste se toma al pie de la letra, puesto que un texto no dejará de serlo jamás: la palabra siempre estará separada de su objeto. El *quid* está en no ver en los medios una limitación, sino una ventaja. Ciento diez años después de la publicación de *Astrophil and Stella*, en 1711, Pope escribiría con la nitidez epigramática de su época (7):

Learn hence for ancient rules a just esteem
To copy nature is to copy them.
(*Essay on Criticism*, 139-140)

Una vez más, la *mimesis* no puede prescindir de la *imitatio*, lo cual no significa que la ilusión producida, la sustitución del objeto por la palabra que lo designa, carezca de valor y de consecuencias reales. Ya Coleridge explicó las ventajas de la suspensión de la incredulidad

6 Para Spiller en *The Development of the Sonnet*, (London: Routledge, 1992) el concepto de *mimesis* se reduce casi a la imitación o reproducción de un habla viva determinada, es decir, lo que conocemos como uso naturalista del lenguaje. Ver pp. 136, 153 y 181.

7 En la cual, por cierto, tuvo gran auge la disputa entre antiguos y modernos.

(*suspension of disbelief*). La imaginación es una vía cognoscitiva perfectamente válida.

Humanismo

La semilla de la disputa entre antiguos y modernos se puede rastrear si se analiza la cuestión de la ruptura relativa que se asocia con el "paso" de la Edad Media al Renacimiento. Las ambiciones pedagógicas del humanismo incluían la tendencia a democratizar el conocimiento y las buenas costumbres. No era necesario ser noble para tener acceso a las riquezas culturales de la Antigüedad, ni para comportarse como gente civilizada (8). De hecho, en un primer momento, hablar de humanismo era hablar del estudio de las humanidades, y luego específicamente del estudio de los clásicos en un salón de clases.

Entre los principales ejercicios escolares estaba el de traducir pasajes sobre todo del latín a lengua vernácula. Durante muchos años se sostuvo que estas lenguas eran inferiores, más pobres y menos elocuentes que las lenguas de los textos antiguos (9). Ante la superabundancia de textos y recursos retóricos nacidos en la Antigüedad, los autores en lenguas vernáculas podían sentirse fácilmente intimidados. Y más aún tras la experiencia de la traducción: es lugar común

8 El texto más representativo de esta tendencia es *De civilitate* de Erasmo de Rotterdam, popularísimo en el siglo S. XVI.

9 Vernáculo viene del latín *vernaculus*, de *verna*, esclavo nacido en la casa del dueño, indígena. (*Diccionario de uso del español* de María Moliner). Nótese la relación de dependencia y sometimiento que implica la palabra *esclavo*.

en esta actividad decir que "se pierde mucho" del significado del original al trasladarlo a otro idioma. Luego entonces, la conclusión de los practicantes renacentistas era que su lengua tenía muchas carencias (10).

Como suele suceder, la percepción de la diferencia es generadora de trabajo, valioso por sí mismo. Pronto la meta fue apropiarse de la riqueza antigua, por ejemplo de sus figuras retóricas, e incorporarlas a la lengua vernácula. De ahí la proliferación de manuales de composición como el de William Kempe que aconsejaba: "*let him have a like theame to prosecute with the same artificiall instruments, that he findeth in his author*" (11). O el de Roger Ascham: "*the mind is to 'draw unto itself the like shape of eloquence' by close study of classical works*" (12). En España, por otra parte, Francisco de Villalpando propone "imitar a los antiguos y seguir en todo su doctrina" y, comenta Menéndez Pelayo que este autor "enriquece la lengua castellana con un gran caudal de voces técnicas, sin tomarse el trabajo de alterar su forma latina o italiana" (13).

A pesar del gran entusiasmo de pedagogos y estudiantes, la práctica imitativa pronto se vio estancada en pantanos de composiciones inútiles, sobre todo porque no se asimiló un rasgo esencial que los primeros humanistas ya habían

10 Ver Mary Thomas Crane, *Framing Authority: Sayings, Self, and Society in Sixteenth-Century England*, (Princeton: Princeton University Press, 1992) pp.14-15.

11 Citado en *ibid.*, p.88.

12 *Ibid.*, p.90.

13 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, (Madrid: B.A.C., 1956) Tomo II, p.15.

criticado en los escolásticos, y es el que se refiere a cómo debe realizarse la apropiación del modelo. Para ejemplificar este asunto tan trascendente para el desarrollo del soneto en particular, y de la poesía en general, recorro en primer lugar a la explicación que da Gérard Genette en *Palimpsestos*:

La imitación es también una transformación pero mediante un procedimiento más complejo pues [...] exige la constitución previa de *un modelo de competencia genérica* [...] extraído de una performance singular [...] y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas. [...] Para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico [...]; para imitarlo, en cambio, es preciso *adquirir un dominio* al menos parcial, el dominio de aquel de sus *caracteres* que se ha *elegido* para la imitación [...] (14)

Si bien aquí Genette habla de la imitación como fenómeno literario en general, y no específicamente del caso renacentista, el asunto de la competencia genérica es fundamental para que un modelo se constituya como tal, en tanto que sea capaz de generar textos *miméticos*. Quizá sea en ese sentido que se van agotando los ensayos latinos. El impulso de apropiación expresado aquí por las palabras *adquirir un dominio*, se debe tomar en sentido literal. Todo discípulo que se respete debe proponerse superar a su maestro. Se explica así la indignada reacción de Juan Luis Vives a este respecto.

Lo que al principio es imitación, debe ir adelantando, hasta llegar a ser certamen, en que se trate no ya de igualar,

14 Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), pp.15-6. El subrayado es mío.

sino de *vencer al modelo*. [...] los vocablos y modos de decir, recogidos de la lectura, deben servir *no más que como piedras* para levantar cada uno el edificio de su discurso, según convenga a su ingenio, o la materia lo exija, o el tiempo y el lugar lo pidan. ¿Hay servidumbre mayor que esta servidumbre voluntaria, de no atreverse a salir de la cruel dominación de un modelo [...]? ¿Cómo han de imitar, si no saben siquiera lo que es la imitación? [...] Tal es la imitación de éstos: roban, saquean, compilan, y para disimular el hurto dicen que imitan. (15)

Vives, claro está, encarna el ideal del erudito mundano, es decir, del estudioso que no por serlo deja de participar activamente en la vida pública. Lo mismo puede decirse de sus amigos Tomás Moro y Erasmo. Esto explica el gran vigor del fragmento anterior, lleno de metáforas digamos políticas, referidas a la servidumbre y a la dominación, cuya pertinencia proviene de un malentendido, ya desde 1531, acerca de lo que significa la imitación fructífera. Debo subrayar la manera en que Vives describe a los malos imitadores como siervos de un modelo. Como se verá en el desarrollo de esta tesis, esa es una de las leyes de las constelaciones poéticas del Renacimiento. Ciertos autores se consagran, y de inmediato se ubican a su alrededor sistemas planetarios de poetas menores que procuran difundir y reflejar (o sea, reproducir, re-crear) la luz de aquel astro (16), sin reconocerse a sí mismos como astros también, aunque aspiren a serlo.

A este respecto, Francis Bacon, además de compartir con Vives la indignación ante el estancamiento generalizado en

15 Vives, *De causis corruptarum artium* (1531), citado por Menéndez y Pelayo en *op.cit.*, Tomo I, pp.815-16. Mi subrayado.

16 No es gratuita la metáfora astronómica; piénsese tan sólo en la Pleiade francesa.

todas las artes y ciencias (indignación que inspira el *Novum Organum*), en un ensayo sobre la honra y la reputación va un paso más adelante:

If a man perform that which hath not been attempted before; or attempted and given over; or hath been achieved but not with so good circumstance; he shall purchase more honor, than by effecting a matter of greater difficulty or virtue, wherein he is but a follower. [...] Honor that is gained and *broken* hath the quickest reflection, like diamonds cut with facets. And therefore let a man *contend to excel* any competitors of his in honor, *in outshooting them*, if he can *in their own bow*. Discreet followers and servants help much to reputations. *Omnis fama a domesticis emanat.* (17)

Usan metáforas prácticamente idénticas: Vives habla de *llegar a ser certamen*, Bacon de una contienda; Vives asocia imitación con servidumbre y Bacon, con otra vuelta de tuerca, asocia servidumbre con fama (aunque sea la del otro). Como se dijo al principio de este capítulo, la imitación legítima al imitador, pero acrecienta la talla del imitado; de ahí que la fama se constituya como otro tipo de riqueza acumulable, una riqueza inmaterial que depende de pleitesías y tributos ajenos.

Un maestro moderno: el Petrarca de Bembo

Tal es el caso de uno de los más trascendentes tributos que le haya rendido un poeta a otro. En manos de Pietro

17 El editor anota que la palabra *broken* significa aquí *made to shine by competition* y se refiere al brillo que da refrendar un triunfo con otros triunfos. "Of Honor and Reputation" en *Essays, Civil and Moral* (New York: Collier, 1937), p.129. La cita latina significa *toda fama procede de los sirvientes*.

Bembo (1470-1547), el método de la *imitatio* da un giro que decide el destino de la poesía lírica de Europa occidental. Para rescatar definitivamente a la lengua vernácula de su posición de inferioridad sin faltar a los principios y métodos legitimadores tomados de la preceptiva clásica, Bembo se convierte en una especie de agente o promotor literario de Petrarca, erigiéndolo como modelo a seguir, como nuevo clásico, como *maestro moderno*. Esta suerte de publicidad se da en dos niveles: primero en la *Prose della volgar lingua* (1525), donde Bembo exige que el lenguaje literario italiano se base en el modelo toscano del siglo XIV, específicamente en las obras de Petrarca y Bocaccio; y luego, lo que importa más a nuestra exposición, la imitación directa de la poesía de Petrarca, o sea su *Canzoniere*. Este último método de composición llegó a conocerse con el nombre de *bembismo*. La intención original era señalar una norma lingüística cuya dignidad estuviera respaldada por obras literarias de mérito incuestionable, para modelar una identidad nacional basada en una lengua común. El propio Bembo en su momento había compuesto poemas en latín, con ciertas exigencias formales. Cuando cambia de los modelos latinos al modelo de Petrarca, no sólo se actualizan ciertas formas y temas poéticos, sino que también se crea una nueva figura de culto, un nuevo modelo paterno. En adelante, Petrarca será conocido como padre de la lengua italiana.

Las figuras paternas, que abundan en la historia de la literatura occidental, responden directamente al modelo

educativo de la *imitatio* clásica. El principio organizador de las distintas historias literarias es el de las filiaciones. Así, para los siglos XVI y XVII, en Inglaterra se habla de la escuela de Donne, la de Ben Jonson, la de Herbert, y en España de la salmantina de Fray Luis de León y la sevillana de Fernando de Herrera. El maestro y el padre se erigen como autoridades incontestables. Ahora bien, volviendo al caso de Petrarca, y recordando las citadas admoniciones de Vives y Bacon contra la imitación ciega, observemos el curiosísimo fenómeno de un tipo de imitación que, a pesar de ser transparente en tanto que deja ver sus fuentes, se niega a sí misma como tal (es decir, como imitación) para declararse única y personal.

Una de las motivaciones de Bembo para señalar a Petrarca como centro y parámetro fue la de liberar a la poesía de su tiempo de las corrupciones y extravagancias de los sucesores directos de Petrarca en el siglo XV (18). Su estrategia es típicamente humanista: *redire ad fontes*, volver a las fuentes. Lo más noble y lo más virtuoso, tratase de linajes o de estilos literarios, está en el pasado. Y lo encarna un personaje perfectamente identificable, de simiente fértil, cuyo legado rebasaría por mucho las expectativas de Bembo. Analicemos pues en qué consiste su fecundidad.

En una célebre carta a Bocaccio, Petrarca dice que jamás ha leído la Divina Comedia. Esta afirmación es
18 Ver Spiller, *op.cit.*, p.80.

evidentemente falsa, pues toda su poesía está impregnada de influencias dantescas. Lo interesante es observar en primer lugar que Petrarca, uno de los poetas que menos se preocuparon por esconder su ambición de lauros, procura negar a su modelo, pero en sus obras no lo puede disimular. Este ocultamiento semi-velado tiene que ver ya con los principios de una nueva estética, la estética que ve al arte como expresión de una interioridad singularizada, que paradójicamente es mucho más repetible que el modelo anterior, o sea el de Dante, que procuraba ubicar las contingencias de la experiencia humana en su contexto universal. Dante emprende un viaje de dimensiones cósmicas y vastísima trascendencia, pero carece de un rasgo indispensable para constituirse como modelo: aquello que Genette llama *competencia genérica* (19). La gran obra de Dante es irrepetible y, en ese sentido, infértil.

En Petrarca se da el movimiento opuesto: la reducción del universo a la medida humana. El mundo se vuelve tanto telón de fondo como fuente de metáforas para expresar una experiencia "única". Y la palabra debe ir entrecomillada porque esa poesía tan íntima en apariencia se volvió la más imitada de la historia de la literatura occidental (20).

19 Ver arriba, Genette, nota 14.

20 La más imitada en tanto que más personas se sintieron con posibilidades de incursionar en ella: todo mundo, gente de la más diversa extracción, todo mundo escribía sonetos. Este tipo de fecundidad no tiene que ver con calidad, sino con cantidad.

La cuestión del soneto como forma poética se tratará en el siguiente capítulo. Aquí tan sólo analizaremos su función como base del modelo petrarquista. La tradición del soneto, desde su legendaria invención en la corte siciliana de Federico II, incluía una temática consolidada: la alabanza de la virtud de la dama. Sin embargo, muy pronto estas alabanzas normalizadas se convirtieron en un lenguaje cifrado, que se usaba para decir casi cualquier cosa, explotando su ambigüedad significativa. Así pues, en el *Canzoniere* de Petrarca existe un movimiento interno, una tensión que tiene un origen doble. Por un lado, el contraste entre el profesado amor por Laura y la aspiración religiosa convencional cuyo fruto es la trascendencia de la vanidad mundana; y por el otro, la necesidad de una forma expresiva media que equilibrara un gran dinamismo anímico, cuya percepción y realce eran hasta cierto punto novedosas (21). Decir que esta forma es *media* no implica, claro, medianía, sino más bien cierta modestia, cierta medida esencial que hace del soneto un vehículo decoroso por su misma brevedad y aparente discreción. Sin embargo, por segunda vez nos encontramos en el ámbito de la paradoja: ese modestísimo vehículo será el depositario ideal de un egocentrismo profundo. Es evidente que los protagonistas del *Canzoniere* son Laura, Amor y Petrarca mismo; no obstante, por encima de todo se trata de "un diálogo, sugerente si bien monocorde,

21 Ver la introducción de Piero Cudini al *Canzoniere* de Petrarca (Milano: Garzanti, 1983), p.xv.

entre el yo del poeta y su *alter ego*" (22). En última instancia, el *Canzoniere* es un autorretrato o una colección de autorretratos.

Esta cualidad especular, aunque no se perciba de inmediato, es la base no formal de la competencia genérica del soneto. Su legitimidad se deriva, si bien de manera refractaria, del factor duplicador inherente tanto a la *imitatio* como a la *mimesis* clásicas. El acto de reproducir una interioridad previamente codificada, que no sólo sirve para dar forma coherente a identidades personales, sino que por añadidura forja identidades nacionales basadas en la riqueza lingüística, se convertiría en prototipo de la poesía renacentista.

Cada quien el suyo: el petrarquismo en España e Inglaterra

A partir del bembismo, la lírica de las recién consolidadas naciones de Europa occidental tiene una historia prácticamente idéntica. En el caso de España e Inglaterra, que es el que aquí nos ocupa, la coincidencia es incluso sospechosa. Tanto en la historia literaria de una como en la de la otra, al estudiar la importación de modelos italianos a sus respectivas lenguas y tradiciones, se habla primero de imitadores solitarios que no tuvieron seguidores, y luego de una pareja de poetas, inauguradores definitivos del género. Tanto España como Inglaterra tienen cierta precedencia en la importación del petrarquismo, por ejemplo

22 *Ibid.*, p.XVI. Mi traducción.

ante Francia o Alemania. Estrictamente hablando, la primera imitación o traducción de Petrarca a otro idioma, inesperadamente la hace Chaucer (1340-1399). En el libro primero de *Troilus and Criseyde*, los versos 400-420 son una versión de la *Rime* 132, "S'amor non é, che dunque é quel ch'io sento?": "If no love is, O God, what fele I so?" Sin embargo, el hecho no tiene más valor que el anecdótico, porque el fragmento de Chaucer consta de tres estrofas de siete versos cada una, en verso real (*rhyme royal*: ABABBCC). El ejemplo sirve, aun así, para demostrar que en un principio el soneto no se identificaba con su forma, como luego ocurrió. Desde el punto de vista del contenido, Chaucer le da a su versión un tono de inquisición metafísica más hermanada con el lamento medieval (*pleynt*) que con la nueva poesía.

El Marqués de Santillana (1398-1458), por su parte, publica en 1450 (75 años antes de la *Prose della volgar lingua* de Bembo) sus imitaciones de Petrarca: *Sonetos fechos al itálico modo*. Estos se consideran los primeros sonetos verdaderos en lengua distinta del italiano. La problemática que enfrenta el Marqués no es tanto de contenido (pues había gran cercanía entre las usanzas italiana y española) como de forma: distinguir al verso castellano de arte mayor del endecasílabo italiano. No lo logra del todo. En sus 42

sonetos aún se transparenta el ritmo percutivo, casi tajante, del verso de arte mayor (23).

Ni Chaucer ni el Marqués hicieron escuela. Por eso, tanto en una como en otra literatura no se les otorga la paternidad verdadera del soneto petrarquista *naturalizado* (24). El honor lo comparten Wyatt y Surrey en Inglaterra, y Boscán y Garcilaso en España.

Wyatt viajó a Italia como diplomático en 1527. En ese y otros viajes, tuvo ocasión de observar el papel de los poetas en las cortes, y es posible que haya conocido a Juan Boscán, a los poetas franceses Clément Marot y Mellin de Saint-Gelais, o incluso al mismo Bembo (25). Tradujo varios sonetos de Petrarca y escribió algunos originales, además de otros poemas italianizantes. Su aportación principal consistió en darle al soneto la forma que se conocería como inglesa y luego shakesperiana. De Surrey se dice que, admirador de Wyatt, compuso casi todos sus poemas estando preso, acusado de traición. La poesía de ambos no se publica sino hasta 1557 en la famosa antología de Richard Tottel: *Songes and Sonettes, written by the ryght honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surrey, and other*, mejor conocida como *Tottel's Miscellany*. Su éxito fue rotundo. A lo largo de los 30 años que siguieron, se reeditó diez veces (26).

23 Ver Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica*, pp.19-24.

24 Este término se usa con frecuencia para decir 'incorporado a la nación importadora', o sea, *traducido*.

25 Ver Spiller, *op.cit.*, p. 84.

26 *Ibid.*, p.211, n.26.

Surrey es prácticamente el primero en ver a Wyatt como maestro. Con el pulimiento característico del pentámetro yámbico que el conde legaría a la posteridad, dijo que Wyatt era "*A hand that taught what might be said in rhyme*" (27). Gracias a la antología de Tottel, en cuyo título se aprecia que utilizó el renombre de la nobleza y el trágico destino de Surrey como gancho publicitario, los nombres de ambos quedaron unidos para siempre, ambos en calidad de maestros de la poesía italianizante inglesa, que alcanzaría su apogeo hacia fines del siglo XVI. Sin embargo, su posición de maestros modernos, con todas las implicaciones que ya se expusieron, fue como en el caso de Petrarca, el resultado de repetidos pronunciamientos posteriores. Uno de los más influyentes fue *The Arte of English Poesie* (1581) de George Puttenham. El fragmento de donde procede el epíteto favorito de la crítica para referirse a Wyatt y Surrey (*courtly makers*) asienta definitivamente su calidad de modelos:

In the latter end of the same kings raigne [Henry VIII] sprong up a new company of courtly makers, of whom Sir Thomas Wyat th' elder & Henry Earle of Surrey were the two chieftaines, who having travailed into Italie, and there tasted the sweet and stately measures and stile of the Italian poesie as novices newly crept out of the schooles of Dante, Arioste and Petrarch, they greatly polished our rude and homely maner of vulgar Poesie, from that it had bene before[...] (28)

27 *Oxford Anthology of English Literature*, (Oxford: Oxford University Press, 1973), Vol. I, p.616.

28 George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, p.148-9. Ed. G.D. Willcock and A. Walker. (Cambridge, 1936) en Spiller, *op.cit.*, p.207, n.14.

La corte de Enrique VIII es un pasado no tan remoto, pero lo suficiente como para tener las cualidades de los linajes respetables. El hecho de que sea un pasado propio (inglés) por supuesto que contribuye a la cuestión del prestigio nacional; sin embargo, la precedencia italiana ni se cuestiona ni se deja de mencionar. Son dignos de observarse también los adjetivos con que Puttenham califica a la poesía de cada lengua. La italiana es *sweet and stately* (dulce y majestuosa) y la inglesa es *rude and homely* (tosca y llana). Como en el caso de Bembo y Petrarca, la validez del modelo depende de la autoridad de quien lo considere tal, y así lo exprese.

En cuanto a Boscán y Garcilaso, tras la temprana muerte de éste y por el pronto reconocimiento (si bien obligadamente parcial) de la trascendencia de sus incursiones poéticas, se volvió célebre la anécdota incluida en la dedicatoria de Boscán a la duquesa de Soma del volumen titulado *Las obras del Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en quatro libros*, publicado en 1543 tras la muerte de Boscán.

Porque estando un día [c. 1526, un año antes de que Wyatt viajara a Italia] en Granada con el Navagero, [...] tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia, y no solamente me lo dijo así livianamente, mas aún me rogó que lo hiciese. [...] Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto comenzaba a sucederme

bien, fui poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso con su juicio, el cual no solamente en mi opinión mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así alabándome muchas veces este mi propósito, y acabándomele de aprobar con su ejemplo, porque quiso él también llevar este camino, el cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. (29)

Garcilaso legitima la empresa de Boscán con alabanzas y, lo que importa más, con su propio ejemplo; pero no acaban ahí sus encomiendas. En palabras del propio Garcilaso, en la carta-prólogo a la traducción que hizo Boscán del *Libro del cortesano* de Castiglione, indirectamente pone en boca de la posteridad las palabras con que habría de juzgarse su propia obra.

Guardó [Boscán] una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente. Fue demás desto muy fiel tradutor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra, y así lo dejó todo tan en su punto como lo halló, y hallólo tal que con poco trabajo podrían los defensores deste libro responder a los que quisiesen tachar alguna cosa dél. (30)

29 Prólogo al segundo libro de poesía de Boscán, citado por E. Díez-Canedo, (ed., prol. y notas) en *Garcilaso y Boscán. Obras poéticas*, (Madrid: Saturnino Calleja) pp.9-10.

30 *Obras completas*, Ed. Rivers, Madrid, 1964, p.218, en R.O.Jones, *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*. (México: Ariel, 1987)

El hecho de que sean hasta cierto punto intercambiables los sujetos propios y ajenos, es decir que al hablar de Boscán, Garcilaso habla también de sí mismo, es un indicio importante de la capacidad reflectora, especular, de la poesía de esta época, capacidad que es tema de esta tesis.

bien, fui poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso con su juicio, el cual no solamente en mi opinión más en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así alabándome muchas veces este mi propósito, y acabándomele de aprobar con su ejemplo, porque quiso él también llevar este camino, el cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. (29)

Garcilaso legitima la empresa de Boscán con alabanzas y, lo que importa más, con su propio ejemplo; pero no acaban ahí sus encomiendas. En palabras del propio Garcilaso, en la carta-prólogo a la traducción que hizo Boscán del *Libro del cortesano* de Castiglione, indirectamente pone en boca de la posteridad las palabras con que habría de juzgarse su propia obra.

Guardó [Boscán] una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente. Fue demás desto muy fiel tradutor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra, y así lo dejó todo tan en su punto como lo halló, y hallólo tal que con poco trabajo podrían los defensores deste libro responder a los que quisiesen tachar alguna cosa dél. (30)

29 Prólogo al segundo libro de poesía de Boscán, citado por E. Díez-Canedo, (ed., prol. y notas) en *Garcilaso y Boscán. Obras poéticas*, (Madrid: Saturnino Calleja) pp.9-10.

30 *Obras completas*, Ed. Rivers, Madrid, 1964, p.218, en R.O.Jones, *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*, (México: Ariel, 1987)

El hecho de que sean hasta cierto punto intercambiables los sujetos propios y ajenos, es decir que al hablar de Boscán, Garcilaso habla también de sí mismo, es un indicio importante de la capacidad reflectora, especular, de la poesía de esta época, capacidad que es tema de esta tesis.

Garcilaso además tuvo un privilegio que no comparte con ningún otro poeta no italiano; y es que el mismísimo Bembo lo elogió generosamente llamándolo "el más amado y obsequiado de cuantos españoles habían venido a Italia" (34). Y estos serían sólo los primeros elogios de un rosario enorme que le confirió dimensiones míticas. Se habla de su nobleza, su juventud, su apostura, su patriotismo, su destreza guerrera y su muerte heroica. Como poeta, se le ha llamado cisne de España, príncipe de los poetas castellanos, clásico de nuestros clásicos (35). En estos tres epítetos cabe destacar, en el primero, la resonancia clasicista; en el segundo, su superioridad temporal (pues fue de los primeros) y técnica (por ser considerado insuperable) expresada con un término monárquico; y en el tercero, la afirmación de una tradición ya consolidada y sin dudas acerca de su legitimidad. Su herencia se hace patente en las obras de San Juan de la Cruz, Juan de Valdés, Camoens, Herrera, Lope y hasta del mismo Cervantes, quien lo llama "el jamás alabado como se debe poeta Garcilaso" (36).

Por estas razones, un estudio comparativo no puede dejar de notar que el paralelismo cronológico entre Garcilaso y Wyatt no es el que tiene más peso. Sin quitarle mérito al presunto amante de Ana Bolena, hay que reconocer que las verdaderas vidas paralelas son Garcilaso, sí, y no

34 Citado por Menéndez Pelayo en *Historia de la literatura española, Antología General*, Vol. II, p.633.

35 Ver Burell, *op.cit.*, p.24-26.

36 Burell, *op.cit.*, p.24.

Wyatt sino Sir Philip Sidney (1554-1586). Como el toledano, fue caballero antes de armas que de letras, muy distinguido en la corte: "*the right worthy and thrice renowned knight Sir Philip Sidney*" (37). La verdad es que Sidney gozó de buena fama en vida, aunque su fortuna mundana jamás alcanzara las cumbres que prometía (38). Pero después de su muerte heroica tras la Batalla de Arnhem, se convirtió en leyenda. En la década que siguió a su muerte se publicaron más de 200 elegías cuyo contenido está poblado de anécdotas de sabor hagiográfico, como la de Sidney herido en el campo de batalla, cediéndole una botella de agua a otro herido "que la necesitaba más que él" (39). Cuando su hermana, la Condesa de Pembroke, publicó sus obras en 1598, Sidney se consagró como modelo para los poetas ingleses. Sólo en el siglo XVII sus obras se reeditaron diez veces.

Su legado poético es enorme. Aun cuando *Astrophil and Stella* se publicara tardíamente, la fecha de composición se ha fijado alrededor de 1584, lo que lo convierte en el primer ciclo formal de sonetos (40). Pero su mayor aportación es lingüística. Su riquísimo vocabulario supera

37 Edmund Molyneux, *Historical Remembrance of the Sidneys, the father and the son* in Holinshed, *The third volume of Chronicles, 1588* en *Sir Philip Sidney: A Critical Edition of the Major Works* (ed. Katherine Duncan-Jones) (Oxford: Oxford University Press, 1989), p.312.

38 En algún momento corrió el rumor de que se casaría con la nada joven reina Isabel, cosa que por supuesto jamás ocurrió.

39 Katherine Duncan-Jones, *op.cit.*, p.329.

40 La muy pedante *Hekatompathia* de Thomas Watson (1581/2) contiene falsos sonetos de 18 versos, sin los eslabones temáticos y técnicos propios de un ciclo. Ver *ibid.*, p.xvii.

quizá al de todos los autores ingleses, excepto Shakespeare, claro (aunque no por mucho), y aun así, Shakespeare indudablemente le debe mucho (41).

Son, Garcilaso y Sidney, dos símbolos del esplendor de sus respectivas patrias, uno defensor del catolicismo, otro del incipiente anglicanismo; de producción literaria mínima, pero, según juicio de sus lectores más autorizados, perfecta e inigualable; admirados nada menos que por Shakespeare y Cervantes.

Como dije al empezar este apartado, la retórica de la historia literaria de estas dos naciones es, en este periodo, sospechosamente parecida. La observación no revela más que un interés por fincar identidades (nacionales) con los mismos cimientos éticos, que valoran la *imitación* del pasado y por eso creen en la forja de modelos, pero que también valoran la *diferenciación* exigida por el presente. El nivel más obvio de esta diferenciación es el lingüístico, pero muy pronto las diferencias se vuelven formales (recordar la variante del verso pareado final que se convertirá en el sello del soneto inglés) y temáticas (los sonetos del Renacimiento tardío español no se parecen a nada anterior).

En este capítulo he procurado rastrear sobre todo las tensiones diacrónicas, que en realidad son las más detectables. Sin embargo, el desarrollo de esta tesis

41 *Ibid.* p.xvi-xvii.

procurará concentrarse en las tensiones sincrónicas desde el interior de la poesía a través de las construcciones dialógicas y las presencias ajenas permitidas y elegidas en distintos casos en los poemas. No haré alusión a la tensión sincrónica burda que podría identificarse con las anécdotas de rivalidades entre poetas, excepto cuando sea indispensable. Independientemente de la identidad histórica del aludido, procuraré analizar su presencia en el poema, presencia legitimada por la tradición (diacronía) y diferenciada por la contingencia (sincronía). Es evidente que la construcción de modelos aquí analizada determinará las relaciones y sustituciones paradigmáticas (verticales); es mucho más difícil y comprometedor describir la articulación sintagmática, la oración que conforma la suma azarosa y accidental del conjunto de obras de un periodo. Es por eso que decidí utilizar dos anclas, una formal y otra temática, para proponer lo que podría llamarse una metalectura no de obras aisladas, sino de las obras en conjunto. En el siguiente capítulo procuro justificar las dos elecciones.

CAPITULO DOS: *Abrir al soneto**Su linaje*

EL SONETO es la forma poética más longeva de la literatura occidental. Nace como una variante de la *canço* o *canzone* amorosa provenzal entre 1230 y 1240, en la corte siciliana de Federico II, y su invención suele atribuirse a Giacomo da Lentino, autor de 25 de los 35 sonetos más antiguos que se conservan (1). Hacia fines del siglo XIII ya se habían escrito unos mil sonetos, casi todos en algún dialecto italiano, y ya se había experimentado con casi todas las variantes y posibilidades temáticas que florecerían en los siglos XV, XVI y XVII. Luego entonces, el mismo Petrarca hereda ya una herramienta poética sofisticada de forma fija. Por evidente que parezca, cabe resaltar el hecho de que el soneto no está respaldado por ninguna preceptiva clásica (2). Como cualquier modelo, deriva su legitimidad de la repetición, que a su vez no podría existir si careciera de competencia genérica.

A pesar de lo anterior, en el siglo XIV cien años de raigambre no bastaban, y los maestros modernos, léase Dante y Petrarca, tratan al soneto con cierto desprecio. Esto

1 Ver Spiller, *The Development of the Sonnet*, p.13; Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica*, p.13. Sobre Giacomo da Lentino, ver Ernest F. Langley, *The Poetry of Giacomo da Lentino, Sicilian Poet of the Thirteenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1915.

2 En una época se le asoció con el epigrama, pero esto fue a *posteriori*, y en muchos casos, la asociación es muy cuestionable.

tiene que ver con la idea de que la voz individual o privada es pequeña e intrascendente al lado de la voz impersonal y grandilocuente de la épica. *La vita nuova* de Dante siempre ha estado opacada por *La Divina Comedia*; y Petrarca apostó su inmortalidad no al *Canzoniere*, sino a *Africa*, un poema épico. Por esa misma razón, el soneto en esta etapa es incompatible con el estilo elevado, propio de temas heroicos de gran envergadura. Se le utiliza en cambio para temas privados con un estilo más llano; y el tema privado por excelencia es el del amor, la pasión del poeta por su dama. En este sentido, hay un contraste también entre la racionalidad masculina de la épica y el apasionamiento irracional desatado por una mujer.

Estas consideraciones son importantes para comprender que se percibía al soneto como un vehículo para transmitir cierto tipo de emociones. Su condición de poesía inferior implicaba una mayor accesibilidad en el sentido de que más gente se sentía capaz de escribir sonetos, pero también (a pesar del petrarquismo) un decoro mucho más flexible que daba cabida a nuevas emociones. Y puede hablarse con certeza de la novedad de esas emociones por la sencilla razón de que no se habían expresado de ese modo antes; en términos modernos, no se habían codificado. Su antecedente más obvio es el del amor cortés, pero este conjunto de normas, independientemente de la imprecisión del término que las designa, reviste un carácter mucho más público que los sonetos y canciones.

"Como si todos sintieran lo mismo"

El carácter individual de la nueva poesía se vuelve naturalmente sospechoso desde el momento en que todos los poetas parecen elogiar a su dama en los mismos términos y por las mismas razones. Menéndez Pelayo lo reprueba de tajo:

El petrarquismo fue un delirio, una verdadera epidemia en todas las literaturas vulgares. Casi todos los cancioneros publicados en Italia, especialmente los que salían de las prensas de Venecia, patria de Pedro Bembo, el gran corifeo y legislador de esta secta, reproducen hasta la saciedad los temas poéticos tratados por el amador de Laura, calcan servilmente sus maneras de decir, la construcción de sus versos y de sus estrofas, sus comparaciones y metáforas, los ápices de su estilo, y hasta le roban a veces sus rimas, aplicándolas a diversos propósitos y tejiendo verdaderos centones. Todos los accidentes y episodios de su enamoramiento, el encuentro en Viernes Santo, la cuenta minuciosa de los años, meses y días, los paisajes que evoca el poeta, el color de los ojos y de los cabellos de la dama, todo se lo apropian al pie de la letra los discípulos, *como si todos ellos puntualmente hubiesen visto y sentido las mismas cosas.* (3)

El supuesto retórico "como si todos hubieran sentido lo mismo" parece descartar de entrada la posibilidad de que en efecto "todos" hayan sentido "lo mismo". Sin embargo, la frase amerita mayor reflexión de la que parece pedir. A pesar de que del Renacimiento en adelante y hasta nuestros días se ha subrayado el carácter único e irrepetible de la suma de las experiencias de un individuo, no debe por ello dejar de señalarse que si bien la combinación es única, los elementos que la hacen posible no necesariamente (y rara

3 *Antología de Menéndez Pelayo*, Tomo II, p.1053. Mi subrayado. Nótese la actitud de desprecio hacia la imitación servil (cf. el primer capítulo de esta tesis).

vez) lo son. Resulta muy claro que las emociones mismas estén determinadas históricamente, sobre todo si se plasman en poemas, como suele ocurrir. No se podría siquiera hablar de historias literarias si no se percibieran preceptivas y sensibilidades generalizadas. Los suspiros de Petrarca son muy distintos de los de Bécquer o de los de Oscar Wilde, por ejemplo. Estamos hablando entonces de una interioridad compartida, casi una ideología, que no por el hecho de ser de segunda mano deja de ser genuina. Como ya se vio, para que un modelo llegue a serlo, requiere de competencia genérica, capacidad de reproducción; y un modelo como el petrarquista fue tan fértil como para engendrar nuevos modelos, como demuestra la historia de las literaturas europeas. Por lo tanto, no debe escandalizarnos la idea de una interioridad compartida, en primer lugar porque no es tan insólita como se piensa, sino todo lo contrario, y en segundo, porque esta repetición tan insistente le transmite al género una vitalidad notable.

En el muy ejemplar caso del soneto, el ejercicio constante se traduce, explica Gicovate, "en el rehacer de los mismos asuntos, interminables repeticiones, juegos de toda clase y en excesos que no son muy del gusto moderno" (4). La percepción moderna de estas repeticiones se ve afectada, como se dijo en el primer capítulo, por una valoración distinta de la originalidad. La aparente

4 Ver Gicovate, *op.cit.*, p. 53.

monotonía percibida en las antologías no es más que el resultado lógico de sacar al soneto de su entorno.

Las objeciones a este pronunciamiento son sin embargo importantes. Los sonetos, junto con los demás tipos de poemas cortos (5), son literatura antologable por excelencia. *Antos* es la flor, y tanto en Inglaterra como en España se publican colecciones como *A Hundreth Sundrie Flowers* (1573) de Gascoigne, o los muchos *Florilegios* españoles, entre los que destaca *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605). La antologabilidad de los sonetos, tanto en la acepción amplia del término como en la estricta, se debe por supuesto a su tamaño. Es un poema que se abarca de un vistazo, y de un vistazo se reconoce. Esto nos lleva a la cuestión de la característica más conspicua del soneto: su forma.

Anatomía

El soneto español conserva fielmente la estructura del italiano: dos cuartetos y dos tercetos de rima ABBA ABBA CDC DCD con ciertas variantes de rima en los tercetos. El inglés

5 Recordemos que la palabra *soneto* no siempre quiso decir 14 endecasílabos de rima ABBA ABBA CDC DCD en español, o bien 14 pentámetros yámbicos de rima ABBA ABBA CDDC EE en inglés, ambos con ligeras variantes. La palabra misma se deriva del italiano *son*, sonido, y alude a juegos de sonoridad en poemas cortos que tardan en reconocerse como formas fijas. Uno de los ejemplos más típicos es el de los *Songs & Sonets* de John Donne (1633), que no contienen ningún soneto propiamente dicho. En España, la confusión se da más a nivel auditivo que formal, pues se confunde al nuevo endecasílabo italiano con el verso de arte mayor. (Ver Bécovate, *op.cit.*, p.26.)

en cambio adopta una forma distinta, derivada quizá de la fusión del soneto con otra forma italiana, el *strambotto*, cuyo esquema de rimas es ABABAB CC. Generalmente se acepta que Wyatt fue el primero en utilizar la forma ABBA ABBA CDDC EE. Nótese sobre todo el pareado final tomado del *strambotto*. Aunque ambas fuentes son italianas, el soneto de Wyatt se convertiría en el sello nacional del soneto inglés, que con el tiempo se llamaría shakesperiano.

El hecho de que sea precisamente el pareado final el que distinga al soneto inglés de los demás (6) nos lleva a considerar la segunda característica notable del soneto en general. Por si no bastara la identificación visual, el soneto tiene o busca tener siempre un cierre contundente, a menudo de pulcritud epigramática, que produce la sensación de redondez o integridad. Para analizar el modo en que se percibe la información formal del soneto, Michael Spiller define tres cualidades básicas: a) *proporción* (8:6), es decir la relación de los dos cuartetos iniciales --octava o pie-- con los dos tercetos (o cuarteto final y pareado) --*sestet* en inglés, *volta* o *vuelta* en español (7); b) *extensión* (se refiere al metro, en los casos inglés y español, de 10 y

6 El soneto francés, por su parte, se caracteriza por un pareado central.

7 La llamada proporción está indiscutiblemente ligada al gusto de la plástica renacentista por la proporción áurea, la relación armónica entre lo grande y lo pequeño, justificada matemáticamente. Compárese por ejemplo *La flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca, con el 8:6 del soneto.

11 sílabas respectivamente) y por último, c) *duración* (14 versos) (8).

La primera de estas tres cualidades es la base de la complejidad del soneto y la clave conceptual de su poderoso cierre. En un principio, la separación entre pie y volta parece haber sido un requisito musical de la *canço* provenzal: se ejecutaba una unidad melódica que se repetía, para luego dar paso a una frase melódica nueva (9). La traducción de este cambio (del lenguaje de la música al de la poesía) se da con base en las unidades melódicas lingüísticas, o sea las unidades sintácticas. Por eso es muy común encontrar sonetos compuestos de dos enunciados, uno de ocho y otro de seis versos. Sin embargo, este cambio melódico-sintáctico casi siempre conlleva un cambio conceptual que une la proporcionalidad al razonamiento. Las premisas son al ocho lo que la conclusión es al seis, o lo que el desarrollo es al resumen. Tenemos entonces una apretada trenza de ritmo, sintaxis y lógica.

El soneto, además de ser una experiencia espacial, es una experiencia en el tiempo. Y si visualmente su espacio termina nítidamente en los bordes y márgenes de la página, temporalmente marca sus límites con igual nitidez, en el destello del verso inicial, sí, pero sobre todo en la contundencia del verso o versos finales. Los versos finales del soneto son equivalentes al colofón de una canción. Esta

8 Spiller, *op.cit.*, pp.3-5. Este autor llega al extremo de dar un número de sílabas, de 140 a 154, por poema.

9 Ver Dante, *Sobre la lengua vulgar*, (2,x), p.771.

contundencia se alcanza por medio de frases ingeniosas o juegos de palabras con visos de sentencias, dichos o epigramas (10).

Todas estas características hacen del soneto una unidad discreta de límites tan precisos como los de la flor con que tanto se le compara. Tiene un perfil tan recortado que es casi un objeto, una cosa, aparentemente mucho más tangible y afianzable que casi cualquier otro tipo de obra literaria. Por eso resulta irresistible para los sonetistas acuñar epítetos que subrayen esta asibilidad. El soneto es, entre muchas otras cosas, vaso orfébrico, medalla, Santo Grial, vellocino de oro, flor de mirto, flor venenosa, torre, pozo, nave, prisión; y en inglés, *small theater, cage, urn, jewel, wall-poster, cartoon, house, pretty room, parlour, mirror, box, orbe of order and forme, incense, prayer*, y para concluir, la célebre condena de Ben Jonson: "*that Tirrant's bed, where some who were too short were racked, others too long cut short*" (11).

No debemos olvidar que el soneto se usaba sobre todo para describir estados interiores. Luego entonces, la referencia constante a objetos de la realidad exterior, como los enlistados arriba, es una traducción doble que va de adentro hacia afuera y vice-versa. Los objetos del exterior

10 De ahí la asociación con el epigrama clásico que ya se comentó.

11 Los epítetos están tomados de diversos poemas, citados en numerosas fuentes: Efrén Núñez Mata, *Historia y origen del soneto*, pp. 27, 35, 43, 71; *Antología de Menéndez Pelayo*, Tomo II, p.667, etc. La cita de Ben Jonson la comenta Spiller en *op.cit.*, p.218, n.20.

ilustran por analogía el funcionamiento del interior, pero el interior proyecta sobre ellos su propia vivencia. A este respecto, hay autores que sugieren un redescubrimiento de la *psicomaquia* medieval (12) como método para cartografiar la vida interior. La *psicomaquia* concibe el cuerpo humano como un campo de batalla en el cual las facultades mentales, las emociones y demás energías luchan por controlar a la persona. En otros casos, imaginan al cuerpo como una casa, un jardín, un reino, una isla. Las distintas partes, en cada caso, se dramatizan, cobran identidades separadas e interactúan.

Ahora bien, la necesidad que tienen los sonetistas de hacer notar que conocen los rigores de esta forma, "inventada por Apolo para cruz y desesperación de los poetas" (13), además de la ejecución misma, por supuesto, es la afirmación de que conocen las reglas y están dispuestos a acatarlas. Pero la naturaleza humana tiende siempre a la transgresión y a la rebeldía. Así pues, dentro de la obediencia misma a la tajante cerrazón del soneto, los mejores sonetistas buscarán *abrirlo* (14). ¿Qué significa *abrir* al soneto? Para intentar responder a esta pregunta conviene recordar aquel desprecio que sintieron los grandes poetas por el soneto (15).

12 Como C.S. Lewis en *The Allegory of Love*, Oxford, 1936, pp.66-83; también Spiller en *op.cit.*, p.37.

13 Ver Núñez Mata, *op.cit.*, p.71.

14 En las páginas que siguen utilizaré este término a pesar de su imprecisión porque así conviene al argumento; procuro explotar su valor sugerente en distintas direcciones.

15 Ver el principio de este capítulo.

En el libro 2 de su tratado *Sobre la lengua vulgar*, Dante procura aclarar la naturaleza de las jerarquías, basadas claro está, en la interpretación moral de la diferencia. Así, propone: "[...] como son posibles las comparaciones en orden al mérito, como en todas las demás cosas [...] y estas comparaciones se hacen en relación con el término de los méritos, denominado dignidad [...], es manifiesto que las dignidades se comparan entre sí, de lo cual resulta que algunas dignidades son grandes, otras mayores y otras máximas" (16). Estas dignidades definidas como el término o mejor dicho, fin o finalidad de los méritos, se dan, según Dante, en tres argumentos o temas excelentes: la salud, el gozo amoroso y la virtud, expresados de otro modo como la destreza en las armas, el fervor en el amor y el dominio de la voluntad (17). Por consiguiente, la dignidad de las formas poéticas en lengua vulgar dependerá de su capacidad para tratar estos temas. Para Dante, la canción es "la más excelente de todas estas

16 *Sobre la lengua vulgar* 2, II, 4, p.764. Hay que subrayar aquí la despreocupada pero acertadísima y muy reveladora frase, "como son posibles las comparaciones". En este caso, Dante está cimentando el argumento para hablar de una jerarquía genérica en poesía. Sin embargo, con una estructura muy similar se explican las tensiones sincrónicas, en términos de una moralidad no siempre clara. Obsérvese por ejemplo la ironía de Sidney al referirse a otros poetas como *dainty wits*. Los malabares técnicos se asocian con el afeminamiento, rechazado por la primera persona. Así el poeta, por negación, afirma su identidad viril y considera que su poesía es más "natural". Ya se explicó en el primer capítulo el origen del prejuicio en favor de lo natural y en contra de lo afectado. Lo relevante aquí, sin embargo, es el uso de la comparación para establecer identidades.

17 *Op.cit.*, II, 9, p.764.

formas"; en segundo lugar están las baladas, y en último, los sonetos: "hay que reconocer que la balada excede en nobleza al soneto" (18). Si bien el tratado de Dante quedó inconcluso, el tema del soneto no se volvió a tocar, más que de manera indirecta en un razonamiento muy ilustrativo acerca del tema de la libertad.

Observa [...] lector, de cuánta libertad disfrutaban los que escriben canciones y considera la causa por la cual se les otorga tan amplio arbitrio; y si la razón te lleva por buen camino, verás que esa licencia ha sido mérito exclusivo de la sola dignidad. (19)

En otras palabras, a mayor dignidad mayor licencia. ¡Qué mal parado queda entonces el soneto con sus múltiples y chocantes exigencias! Y sin embargo, es innegable que sonetistas como Shakespeare, Quevedo y Aldana, por ejemplo, convierten los grilletes en alas cuyo vuelo, si se pudiera medir, no estaría nada lejos del Paraíso dantesco. Pero el autor de la *Divina Comedia* rara vez se equivoca, y su razonamiento es válido para dignificar al soneto, si por un momento dejamos de lado a su rival genérico, la canción.

Si las famosas reglas del soneto no se ven como tales, si se dan por sentadas y no se cuestionan, si no son vistas como la imposición de algún ocioso, en pocas palabras, si se las acepta, entonces su tiranía se convierte en bendición por el solo hecho de existir. Me refiero a que gracias a su extraordinaria competencia genérica, el soneto con el tiempo

18 *Ibid.*, III, 7, p.765.

19 *Ibid.*, X, 6, p.772.

se convierte en criatura, analogía perfecta del alma del hombre atrapada en un cuerpo cuyas partes y proporciones no se cuestionan por la sencilla razón de que así son. Es así como se abre conceptualmente la caja secreta del soneto.

Este argumento está expresado en los términos en que se definió la *mimesis* en el primer capítulo. La analogía del soneto con el cuerpo y el alma nos acerca a la respuesta, puesto que redefine el problema. Abrir el soneto no significa convertirlo en canción, por ejemplo; abrirlo significa dejar intacta su identidad pero potenciar sus alcances.

Bestiario

Una vez superadas las dificultades técnicas, una de las primeras tentaciones de los sonetistas es la de imponerle nuevas complicaciones al soneto. Muchos poetas, mayores y menores, sucumben. El soneto se convierte en un circo que da cabida a toda clase de acrobacias y rarezas. Efrén Núñez Mata, en su *Historia y origen del soneto*, comenta los siguientes: soneto acróstico, mesocróstico, serpentin, "Cruz de San Andrés" o acróstico diagonal, enlazado, con eco, retrógrado, de repetición, polilingüe, caudato o con hopalandas o de conterilla o estrambotado, el soneto sin rimas o antisoneto, el forzado, el de cabo roto, encadenado, reforzado o doble, continuo, de completar, con rondel o *ritornelo*, aquel en que todas las palabras empiezan con la misma letra, aquel en que no se usa nunca alguna vocal, el

de los catorce autores, el de las catorce palabras, el de una sola interrogación, el sin verbo y el de gradación. "De todo ha habido en la viña del Señor", concluye Núñez Mata, "aunque la cosecha careciera a veces del zumo que da el genio" (20). Aunque todos estos juegos tengan más de contorsionismo que de poesía, su existencia es la prueba de que los sonetistas quisieron conocer, palmo a palmo, esa jaula artificiosa a la que voluntariamente habían entrado. Se trataba también de empujar sus paredes para ver hasta dónde resistía. Eso por un lado. Por el otro, se reconoce aquí la actitud del creador sorprendido y a la vez fascinado con su criatura, a la que trata como un juguete, como un insecto mecánico con un armazón de base, pero con posibilidad de muchísimas variantes, simetrías y resonancias. La lista misma de Núñez Mata tiene el sabor de una taxonomía, de un insectario o bestiario, cada criatura con su nombre, más o menos bien acuñado.

Ambigüedad

Pero estas son las formas más burdas de abrir al soneto. Existen estrategias más sutiles que lo hacen brillar sin sordidez. A continuación expongo las dos más importantes: la ambigüedad (21) y la apostrofia.

20 Núñez Mata, *op.cit.*, p.28, pp.59-75. En inglés no hay un listado de nombres comparable, pero sí ejemplos.

21 Es obvio que el tema de la ambigüedad es vastísimo por su misma naturaleza. En este capítulo me limitaré a hablar de la ambigüedad con respecto a las tensiones sincrónicas. Estas permiten afirmar identidades sin romper decoros civilizadores.

Por la autoridad epigramática que resuena en los estrechos espacios del soneto, en un principio se utilizó como instrumento para hacer peticiones y resumir argumentos. Su gran eficacia retórica está cimentada, claro, en lo incontestable de su cierre. El soneto le transfiere a la voz que lo habita un tono de sabiduría y conocimiento del mundo. Más adelante, cuando se consolidó como poema amoroso, la voz del enamorado conservó ese tipo de autoridad (22). En segundo lugar, durante el primer esplendor del soneto (el del *dolce stil novo*, donde se ubica a Dante) se contaba ya con recursos y situaciones claramente codificados. El poeta dirigía sus sonetos a su dama, o la aludía de alguna forma para quejarse de las penas que le hacía pasar Amor. Son poemas llenos de lágrimas y suspiros, si bien nunca arrebatados y siempre con la medida propia del *dolce stil*. A pesar de la novedad de este estilo, sus exponentes tienen todavía algo (o mucho) de medievales, por lo cual la profesión de amor a una dama no debe leerse como eso, y nada más. El amor terreno debe leerse también como imagen y vía de acceso al amor celeste. El soneto stilnovista es un vehículo para acceder a un estadio espiritual superior. Esta es una de las primeras versiones del doble sentido, a pesar de su relativa transparencia.

22 Incluso a pesar de sus lamentos, puesto que éstos se convertían en un pretexto para adquirir conocimiento.

Laura-lauros

Petrarca a su vez conserva esta ambigüedad convencional, pero se suele leer una tercera línea de significado en sus poemas: Laura es dama terrena con virtud celeste, pero también es la fama en el mundo, los laureles; y el *Canzoniere* es el no disimulado anhelo de poseerlos. Esta polisemia también es bastante obvia; sin embargo, es ilustrativa de un rasgo de gran trascendencia: la forma y el lenguaje condensados del soneto servían para decir varias cosas a la vez; y para averiguar cuáles, el nombre de la dama es una clave importante. La tradición provenzal designaba con el término *senhal* al nombre cifrado que se daba a la dama para que el objeto de su amor fuera secreto (23). Y si existía un vehículo que aliviara la necesidad de expresar el deseo y que además lo conservara en secreto, entonces este vehículo se convertía en la válvula civilizada que daba cabida incluso a los deseos más antisociales. No trae honra decir que se persigue la fama (piénsese en Petrarca), pero sí trae honra decir la verdad con elegancia. Como el nombre de Laura es un *senhal* perfecto, hay quien duda incluso que de verdad haya existido esa mujer. En el caso del grueso de los poetas italianos, incluso entre los stilnovistas, se ha querido leer en los nombres de las damas el nombre oculto de las distintas logias. Esto parece probable, pues el fenómeno se da en tiempos de partidismos feroces y gran inestabilidad política.

23 Ver Spiller, *op.cit.*, p.206.

Wyatt, súbdito de Enrique VIII

Sin embargo, la ambigüedad poética del soneto no se explotó nada más en sentido horizontal, entre sectas rivales (pares). Recordemos que se trata de un tipo de poema que floreció y circuló en las cortes. En este contexto, cualquier deseo de un súbdito estaba supeditado de entrada a los deseos del monarca. El ejemplo más claro de un poeta cortesano que obtiene y pierde el favor del rey a capricho de éste, es Sir Thomas Wyatt. Es la época en que "para serse fiel a uno mismo y conservar la cabeza sobre los hombros se necesita la flexibilidad de la serpiente". Así condensó Erasmo de Rotterdam el conflicto entre el individuo y una autoridad veleidosa. Su gran amigo, Tomás Moro, tuvo gran habilidad en este arte, pero al final no pudo salvar la cabeza. Wyatt la salva de pura casualidad.

Wyatt era caballero, diplomático y poeta en la corte de Enrique VIII. Su problema, y el de sus pares, era cómo encarnar con acierto el papel del cortesano. En *The Rhetoric of Courtship*, Catherine Bates rastrea el origen de la cuestión hasta el cambio semántico de la palabra *corte* y sus derivados (24). El verbo *to court*, cortejar, originalmente significaba "estar en la corte", y después pasó a significar cortejar, galantear. El hecho se explica argumentando que, cuando las monarquías concentraron su hegemonía, el lenguaje asociado con sus cortes se expandió. Ahora bien, se sabe que una de las actividades del cortesano era precisamente la de

componer poemas que en general se concentran en dos grandes temas: religión y amor (25). Wyatt incursiona en ambos géneros, pero lo interesante es que cada uno de ellos se ubica en una esfera distinta: sus traducciones de los salmos y demás poesía religiosa se sitúan en la esfera privada; y su lírica amorosa (por la que hoy más se le recuerda) en la pública.

¿Cómo reconciliar esta aseveración con la noción generalizada de que la poesía amorosa es íntima y personal? La respuesta está en la esencia cortesana de esta poesía. "Wyatt and the other court poets", resume Greenblatt, "are as much written by their conventional lyrics as writers of them" (26). Cortejar a la dama no es sólo cortejarla a ella sino también, de un modo velado, cortejar al monarca, adularlo y rendirle pleitesía. Y si recordamos las fundadas sospechas de que la dama de Wyatt era nada menos que Ana Bolena, se hace más evidente aún lo delicado del asunto. Así, por ejemplo, en el soneto "*Whoso list to hunt, I know where is an hind*", la cierva, que representa a la dama, lleva en el cuello un collar engastado de diamantes que forman las palabras *Noli me tangere*. La sentencia se completa en inglés: "[...] *for Caesar's I am/ And wild for to hold though I seem tame.*" El sutil discernimiento de que el objeto de su deseo es literalmente propiedad de otro, que además es mucho más poderoso que él, honra por un lado a la

25 Ver Greenblatt, "Power, Sexuality and Inwardness in Wyatt's Poetry" en *Renaissance Self-Fashioning*, pp.115-156.
26 *Ibid.*, p.139.

dama, y por el otro al monarca, en el reconocimiento de su supremacía. Esto no significa que los poemas de la corte de Enrique VIII fueran ofrendas explícitas, sino que los mecanismos de autocensura tenían injerencia tangible en ellos.

En otro sentido, el éxito amoroso era factor importante para la consolidación del prestigio de un cortesano, y por lo mismo, el fracaso le era perjudicial. Según Greenblatt, esto se debe a la fusión del modelo del intercambio comercial con el modelo del toma y daca de los galanteos, al grado de que el fracaso en el amor es como la ruptura de un tratado con la consecuente pérdida de poder (27). De estas ambigüedades inevitables proviene la connotación negativa de la palabra *corte*, que parte de la asociación de este concepto con la duplicidad, el engaño y la simulación.

Sin embargo, la multiplicación de sentido también puede verse como riqueza. Es precisamente esta ambigüedad la que vuelve inasible al muy asible soneto. Su materialidad parece garantizar finitud y término inmediatos; no obstante, el uso que se le dio produce todo lo contrario.

Quevedo, la verdad y la mentira

En el caso de España, la sombra del monarca parece acentuarse con el advenimiento de la Contrarreforma. El mejor ejemplo es el de Quevedo, en cuyo caso la ambigüedad

27 *Ibid.*, p.141.

de su propia posición en la corte de los Felipes (III y IV) abarca todas las áreas de la poesía, exceptuando la sacra.

En primer lugar, es famoso el debate en torno a la figura de Lisi, la dama de Erato, la cuarta musa, a quien dedica más poemas que a ninguna otra (y que por cierto forma uno de los pocos ciclos de sonetos españoles). Más que de la Laura de Petrarca, se duda de la existencia de esta dama de nombre pastoril. Se argumenta que el misógino Quevedo no podría amar así a una mujer, y menos llevar la cuenta de los años de su amor o tormento. Casi todos los críticos despachan el asunto incomodados, arguyendo que eso importa mucho menos que "la realidad expresiva y sentimental de estos poemas como documento humano" (28). Sin embargo, el hecho mismo de que se contemple la necesidad de contentarnos con una cosa a cambio de otra nos revela una actitud hacia la poesía y su función. El modelo del ciclo de sonetos es tan generoso como para permitir la expresión de un deseo con todo lujo de detalles sin que se precise su realidad digamos física. "El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho," dice Borges en "El otro" (29). Gana por la ambigüedad, por el vacío cargado de energía que hay entre el deseo y su satisfacción.

En cuanto a las relaciones de Quevedo con la monarquía, como las de todos los artistas pretendientes del favor real, éstas sufrieron altibajos. Wyatt estuvo preso en la Torre de

28 James O. Crosby, editor de *Quevedo: Poesía varia*, p.241.

29 *El libro de arena*, p.13.

Londres, Quevedo en otra torre, la de Juan Abad, en varias temporadas de disfavor. Pero, lo mismo que Wyatt, también fue diplomático distinguido y ocupó cargos de importancia, como el de secretario real, en 1632. La mecánica de los premios y los castigos se descubre independiente del mérito o la culpa, y tiene más que ver con las veleidades del poder. Sin embargo, en una época en la cual se veneraba la constancia como valor altísimo y se despreciaba al cambio, los diplomáticos poetas hallaban el modo de ser flexibles, como sugiere el adagio erasmiano. Los poetas de la corte tienen ciertas obligaciones. Así Quevedo escribe el soneto a la tumba de la Infanta Margarita de Austria.

¡Oh, cuán cesáreas venas, cuán sagradas
frentes se coronaron con tu velo!
Y espléndido el sayal, venció en el suelo
púrpura tiria y minas de oro hiladas.
La silla más excelsa, más gloriosa,
que perdió el serafín amotinado
premió a Francisco la humildad; y hoy osa
la tierra, émula al cielo en alto grado
premiarle con la frente más preciosa
que imperiales coronas ha cercado.

A primera vista, se trata de un soneto elegíaco convencional. Pero la comparación del santo personaje aquí descrito con los retratos, amables pero realistas, que de la infanta hizo Velázquez, con la característica fealdad, prognatismo y ostentación de los Habsburgo, puede llevar a otras conclusiones. Pocos autores han tenido más visión satírica que Quevedo, cuando se trata de defectos físicos. Así, J.M. Cohen advierte en este soneto una terrible ironía

nacida de la desproporción entre el tûmulo regio y los m eritos de la pobre infanta (30). De aceptarse esta interpretación, nos hallamos ante una ambigüedad de otro tipo: la ambigüedad de la ironia, cuyo delgadísimo filo corta sin ensuciar. El poema se puede leer en el nivel literal y todos contentos, o bien en el nivel de la caricatura grotesca.

Los ejemplos de Wyatt y Quevedo ilustran la estrategia de la ambigüedad del soneto como poema cortesano, restringiendo ésta a la manera en que el soneto permite al poeta relacionarse con su entorno, sobre todo con la autoridad política. El objetivo de esta restricción es brindar ejemplos extremos de las llamadas tensiones sincrónicas. Es evidente que los alcances de la ambigüedad, como mina de riqueza poética, rebasan por mucho estos casos. Por esta razón, el tema será aludido repetidamente en los siguientes capítulos, pero se darán por sentadas las bases sincrónicas que orillan al poeta a recurrir a ella (de manera consciente o inconsciente). Baste subrayar una vez más que gracias a esta estrategia (y a la apostrofia, que tratará a continuación) el cerrado soneto se abre, y sus alcances se disparan.

Apostrofia

Para comprender mejor la importancia de la apostrofia en el soneto renacentista, conviene antes recordar que

30 En Cohen, *The Baroque Lyric*, p.145.

dentro de la poesía lírica se suelen reconocer tres modalidades distintas que, sin extirparle su carácter lírico, la acercan a los otros géneros. En primer lugar tenemos a la llamada lírica pura, cuando el poema "habla de sí mismo en un presente indefinido" (31). En segundo, la lírica que se acerca a la épica o narrativa porque cuenta una historia más o menos corta (32). Bajo este rubro se suelen ubicar los poemas que relatan episodios mitológicos o bíblicos. Y por último, la modalidad dramática, que es la que hace del poema un diálogo real o imaginario. Esta clasificación, como todas, sólo tiene valor funcional, y en muchos casos no es tan sencillo decidir a cuál de todas debe adscribirse un poema.

No obstante, hay que tener presente que, a partir del *new criticism*, la crítica se ha negado a aceptar la noción de "lírica pura" (aunque no faltan excepciones). La consigna a partir de entonces ha sido no perder de vista el carácter ficticio o artificioso de cualquier obra de arte. De este modo se acentúan las líneas que separan al autor del yo del poema. Al pasar de la realidad a la escritura, ni siquiera quien escribe la historia de su propia vida se salva: "El autobiógrafo siempre escribe [...] una ficción, acerca de una tercera persona" (33). En este sentido, la primera y segunda modalidades líricas en realidad son variantes de la

31 Spiller, *op.cit.*, p.6.

32 Por supuesto que en el caso del soneto, ésta será muy corta o estará muy comprimida.

33 Robert Elbaz, *The Changing Nature of the Self* (London, 1988) en Spiller, p.6.

tercera, porque en todas hay dramatización. En el caso de la que se acerca más a la épica o narrativa, recuérdese por ejemplo la invocación a las musas de rigor para empezar el canto. Esa invocación la hace un yo que se ha puesto la toga del poeta, por así decir; se ha disfrazado verbalmente, ha adoptado una actitud más o menos prefabricada o típica, fundamentalmente dramática. En el caso de la lírica pura, el yo también es un constructo dramatizado que adopta formas distintas según las circunstancias, sí, pero también, en el caso de la poesía renacentista, según el modelo, ya sea petrarquista, garcilasiano, sidneyano, gongorino, shakespeariano, etc. Incluso en los casos en que el modelo no se note, por el sólo hecho de existir una distancia entre el yo presente y el yo pasado, ya hay diferencia, postergamiento, redefinición y, por consiguiente, dramatización.

Para reforzar el argumento de que esta lírica tiene una conformación dramatizada, cabe tener presente el hecho de que un altísimo porcentaje de los sonetos renacentistas hacen uso de una figura retórica que crea la ilusión de diálogo: el apóstrofe. En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin define al apóstrofe como:

Figura de pensamiento de las denominadas (en el siglo pasado) 'patéticas' o 'formas propias para expresar las pasiones'. Consiste en interrumpir el discurso para incrementar el énfasis con que se enuncia; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces, el receptor, al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza. Este receptor puede estar presente o ausente, vivo o muerto, bien puede ser animado o inanimado, y puede ser un valor o un bien, o puede ser el emisor mismo [...]

[Este énfasis semántico] en oratoria suele acompañarse con ciertas señales en la pronunciación, tales como el refuerzo de la voz y de los gestos[...] (34)

En pocas palabras, el apostrofe hace que un monólogo parezca diálogo. No importa si el receptor contesta o no, lo que importa es la actitud dramática que hace que el arte se parezca más a la vida. En esta estrategia se funden los mecanismos de *mimesis* e *imitatio* descritos en el primer capítulo. Es una técnica consagrada por el uso que le permite al poeta copiar un modelo tomado de la naturaleza. En este caso, el modelo es nada menos que el habla viva. Por *habla viva* me refiero no sólo a lo que en teatro se llama lenguaje naturalista, o sea al que imita la forma de hablar de las personas según su profesión y extracción social (aunque también escribieron sonetos de ese tipo sobre todo autores como Cecco Angiolieri y Quevedo). Por *habla viva* me refiero también al aspecto más dialógico del lenguaje expresado, según las funciones jakobsonianas, por la llamada función fática. Cito otra vez el *Diccionario* de Beristáin:

La función fática de la lengua se da cuando el emisor establece, interrumpe, restablece o prolonga la comunicación con el receptor. Se orienta en el sentido de otro factor: el *contacto* [...] Malinovski considera que corresponden a esta función los conjuros y las fórmulas orientadas a establecer o mantener contacto con algún poder o alguna fuerza divina, mágica, etc. [Ejemplos:] ¡Ojalá!, Dios mediante, etc. (35)

Cabe subrayar el hecho de que no se trata aquí de crítica literaria, sino de "los factores involucrados en la

34 México: Porrúa, 1985. El subrayado es mío.

35 Mis itálicas.

comunicación verbal". Independientemente de las reservas que se tengan para con el modelo jakobsoniano, se aprecia aquí un intento de describir la ansiedad genuina del hablante o emisor por comprobar que su mensaje se está recibiendo. La palabra *contacto* es imprecisa, pero la referencia física de su etimología permite vislumbrar la estrechísima relación que existe entre el lenguaje y la vida.

Una descripción más exacta del fenómeno es la bajtiniana, y aunque no está contemplada su aplicación a la poesía, sino a la narrativa (36). Tras afirmar que la lengua "sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes", propone que la comunicación dialógica es la auténtica esfera de *la vida* de la palabra. Si no se encarnan en un discurso y "reciben" un autor, las ideas no sólo no son dialógicas, sino que tampoco existen (37). Puede haber dialogismo "con respecto a [las partes del discurso] aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso de que *nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdoblemos la autoría.*" (38)

La difícil y escurridiza descripción del espacio que separa al autor de su discurso coincide en todo con la actitud de la crítica poética que se niega a igualar al autor con el yo de su obra. Es evidente que no hay manera de

36 Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Sobre todo el capítulo "La palabra en Dostoievski", pp.253-375.

37 *Ibid.*, pp.255-257.

38 *Loc.cit.* Mi subrayado.

medir la "reserva interna" que menciona Bajtin, pero se puede deducir que la desconfianza que empuja al hablante a verificar que su mensaje haya sido recibido (función fática) se deriva de una obviedad: él no inventó las palabras, sino que le fueron legadas. Su eficacia relativa hace posible la imitación, la repetición de las mismas palabras en combinaciones distintas, pero (para los expertos) la conciencia de que son 'ajenas': "La última instancia del sentido --la intención del autor-- no se realiza en su palabra directa, sino mediante las palabras ajenas, creadas y distribuidas de una manera determinada." (39)

La percepción de que las palabras son ajenas es el origen de la 'reserva interna' antes mencionada; lo interesante es que esa percepción de lo ajeno está directamente ligada con la percepción del receptor. "Toda palabra literaria percibe, con una mayor o menor agudeza, a su destinatario, lector oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc." (40). Muchas veces la voz del receptor no se oye directamente, pero las palabras del emisor están determinadas por él. En ese sentido, se entabla una relación de poder y sumisión que contradice la idea de que el que tiene voz es superior al que no la tiene. Como se tratará de demostrar en esta tesis, es el interlocutor silencioso el que tiene poder sobre el poeta. La dama, Amor, los otros

39 *Ibid.*, p.262.

40 *Ibid.*, p.274.

poetas, la voz suprimida del mismo poeta o Dios, no tienen voz en los sonetos; pero están presentes en ausencia, y con tal fuerza que el poeta es suave y maleable ante ellos.

La segunda parte del argumento es que el poeta mismo siempre será el creador de sus 'torturadores', pues tienen poder sobre él en la medida en que él reconoce dicho poder en ellos. Una multitud de sonetos parece proclamar: "Eres bella y cruel, porque lo digo yo" (41). Por esta razón, el estudio sistemático de los objetos del deseo (ya sean interlocutores del poeta o no) le añadirá una dimensión más viva y completa a nuestro conocimiento del propio sujeto. Sin embargo, el hecho de que el análisis de los personajes (para usar un término propiamente dramático) que determinan el discurso del yo sea una vía de acceso al conocimiento de ese yo no significa que el yo se pueda conocer sin ellos. No se puede hablar de una primera persona si no existe por lo menos una segunda. Aquellos personajes, que en el soneto renacentista son la dama, Amor, otros poetas, la voz suprimida o pasada del mismo poeta o Dios, son una condición *sine qua non* para la percepción del mundo o la composición de un poema. En su "Teoría del Otro" Gilles Deleuze afirma: "El Otro no es un objeto en el campo de mi percepción ni un sujeto que me percibe: el Otro es inicialmente una estructura del campo perceptual, sin la cual el campo entero

41 Es muy curioso que este mecanismo sea prácticamente igual al que se percibe en la creación de modelos descrita en el primer capítulo. Lo mismo que en la esfera lírica, Bembo en la esfera histórica decide que Petrarca es el modelo "porque lo digo yo".

no funcionaría como lo hace" (42). Esta estructura del campo perceptual está definida por lo que se percibe como exterior, ajeno o distinto, pero cuya distancia, alienación o diferencia es un obstáculo a salvar. Se plantea siempre el deseo de salvarlo, pero nunca se afirma su consumación, puesto que la consumación del deseo pone fin a la necesidad de discurrir.

Un ejemplo clarísimo es el *Epithalamion* que cierra el ciclo de sonetos de Spenser titulado *Amoretti*, pequeñas ofrendas amorosas. Este ciclo es el único en el cual el cortejo culmina con el matrimonio, que se perfila como propósito y término de las composiciones. Una vez alcanzado, el poeta guarda silencio:

...we cease your further prayse to sing,
 Ne any woods shal answer, nor your Eccho ring.
 (407-8)

Pero este caso es la excepción. El deseo expresado en los sonetos no tendrá más consumación que la de su cierre. La manipulación verbal presentada como lógica incontestable en los versos finales del soneto funciona como una especie de paliativo que engaña los anhelos sin procurar apagarlos. La carencia es placentera, porque *abre* posibilidades. Así, Deleuze: "El Otro es la existencia de lo posible delimitado [the encompassed possible]. El lenguaje es la realidad de lo posible como tal. El yo [self] es el desarrollo y la

42 "A Theory of the Other" en *The Deleuze Reader*, ed. Constantin V. Boundas, p.59. Mi subrayado, mi traducción.

explicación de lo que es posible, su proceso de consumación en la realidad" (43). Definir al lenguaje como "la realidad de lo posible como tal" equivale a decir que lo posible es lo que existe sólo a nivel discursivo. Una vez más, sin deseo no hay discurso, y vice-versa. Nótese además que el sujeto, *yo* o *self*, no tiene identidad fija, pues se define como *desarrollo* y *proceso*, es decir, como entidad cambiante y en movimiento. Desde la perspectiva teatral, puede afirmarse que no hay nada más dramático que un *yo* pasajero; es el papel que interpreta el actor, que sólo tiene vigencia mientras dure la representación.

Con base en estas premisas, me propongo analizar el modo en que el *yo* se dramatiza según su construcción de los Otros. Casi todos los ejemplos son sonetos apostroáficos que explotan distintos tipos de ambigüedad, por las razones que ya se expresaron en este capítulo. Los tres grandes encabezados, la dama, los rivales y Dios, resumen el carácter de los interlocutores principales del soneto renacentista. Además, trazaré una línea interpretativa que ubica al Otro del poeta cada vez más cerca de sí mismo: de la poesía amorosa, pasando por la satírica y la laudatoria, hasta la introspectiva. La decisión de establecer paralelismos entre sonetos ingleses y españoles está encaminada precisamente a contrastar los métodos determinados por la historia para explorar la *psique*.

43 *Op.cit.*, p.60.

SEGUNDA PARTE

CAPITULO TRES: *La enemiga es ella, "dulce mi enemiga"*

Este capítulo está dedicado al más frecuente interlocutor del sonetista: la dama. Aun cuando en muchos casos no sea la interlocutora directa en términos de apostrofa estricta, los sonetos son para que los lea ella. Ella puede ser *Ella*, la célebre protagonista de las anécdotas que se cuentan al estudiar los poemas: Ana Bolena, Penelope Devereux, Isabel Freyre; o bien puede ser cualquier lector de los poemas (sin importar su sexo) que modele su conducta y experiencias según los valores vigentes en el soneto. No está de más recordar que la gran mayoría de sonetos que conservamos fueron escritos por hombres (1), y la mayor parte de ellos son amorosos. De éstos, todos, excepto 126 de Shakespeare, están dedicados a una figura femenina a menudo designada con nombre pastoril (Phyllis, Clori, Flérida, Lisi, Amarili, Aminta, Floralba, Flori, etc.) o simbólico (Luz, Stella, Idea, etc.); aunque a veces su nombre nunca se menciona. Recordemos también que uno de los primeros usos que se le dio al soneto fue el de misiva petitoria, para solicitar a una autoridad todo tipo de favores con ingenio, destreza retórica, y brevedad. Esta función es muy explotada en los sonetos amorosos, aun cuando su intención no siempre sea evidente. Veamos.

1 Las mujeres sonetistas del Renacimiento que se recuerdan, se cuentan casi con los dedos de la mano: Veronica Gambara, Gaspara Stampa, Vittoria Colonna, Tullia d'Aragona, las italianas; Anne Lock y Lady Mary Wroth, las inglesas; Hipólita de Narváez, la española; Louise Labbé, la francesa; Sor Juana, la mexicana.

La mujer se percibe como entidad ajena, ocupante del mismo espacio que el hombre pero separada de él por el abismo de su sexo. Se convierte entonces en la habitante de un territorio lejano, de extrañas costumbres y, sobre todo, con otro lenguaje (2). Una vez más, la percepción de diferencia es generadora de trabajo. De un modo u otro, los poetas procuran, en el caso del cortejo renacentista, no igualar sino salvar la distancia que perciben entre sí y la dama. (Se da por sentado que basta *pretender* que se desea salvar esa distancia, aun cuando la dama no exista. Como ya se dijo, esto es parte importante de la conducta cortesana.) En términos más psicológicos, se podría hablar de seducción; para seducir a la dama se requiere hablar un idioma que no necesariamente sea propio de ella, pero sobre el cual hay un acuerdo que no borra pero sí reduce las barreras comunicativas.

Antes de proseguir debe quedar claro que esto no significa que los sonetos amorosos sean meros proferimientos de seducción, antropológicamente entendidos, sino que el poeta, la distancia percibida y la dama son los elementos

2 No es excesivo hablar de un lenguaje femenino ajeno. George Steiner, por ejemplo, en *Después de Babel*, habla de la importancia del lenguaje femenino en la comunicación humana: "La sentimentalización ... de la superioridad moral de las mujeres [...] coincid[e] con formas brutales de sujeción sexual y económica. Bajo una presión psicológica y sociológica, [...] [ellas] han llegado a desarrollar toda una mecánica interna de comunicación y de defensa [...] Las mujeres [...] poseen un universo lingüístico propio." Steiner, *op.cit.* (México:F.C.E., 1980), p.57.

básicos de una estructura discursiva que puede servir de pretexto para transmitir otros mensajes.

La distancia percibida en el soneto renacentista se traduce en términos de respeto, pues se coloca a la mujer en posición de autoridad. Para los *stilnovisti*, por ejemplo, la mujer era una vía de acceso a la divinidad. Pero para que ese respeto se haga patente es menester explicarlo.

La explicación más rudimentaria de la importancia que el poeta dice que la dama tiene para él consiste en traducirla a un nivel cósmico. El sonetista amoroso explica no el tamaño de su amor, pues sería una osadía imperdonable, sino la magnitud de la belleza de la dama vista a través de los ojos de Amor. Conviene aquí recordar el trasfondo neoplatónico, especialmente el neoplatonismo de Ficino, que daba una nueva dignidad al cuerpo humano al considerarlo una emanación de la divinidad. El asunto, como se vio en el capítulo dos, es que los petrarquistas encumbran como bello *un* tipo físico particular --la mujer blanca, rubia, de ojos brillantes y mejillas sonrosadas-- como ideal de belleza. La mujer se cita, evoca o conjura al mencionar su cuerpo, y no todo el cuerpo, parte por parte, sino ciertas partes, sobre todo ojos, pelo, piel (cara, cuello y manos), labios, dientes, y a veces el pie. Para darle dimensión cósmica a estas partes, se hacen comparaciones con objetos naturales igualmente limitados; a saber, sol, estrellas, oro, lirios o azucenas, rosas, alabastro o cristal, rubí o coral, perlas. El corazón invisible es piedra o mármol. A esto poco más o

menos se reducen las equivalencias petrarquistas que, consideradas como un idioma en sí, no presentan ninguna dificultad. Las exclamaciones de Menéndez Pelayo en ese sentido (3), tienen el mismo espíritu que Don Quijote al burlarse de los traductores barceloneses: "¡Yo aportaré una buena apuesta que, adonde diga, en el toscano *piace*, dice vuesa merced, en el castellano, *piace*; y adonde diga *piu*, dice *más*, y el *su* declara con *arriba*, y el *giu* con *abajo*!" Y más adelante: "[...] traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución" (4). Lo interesante, por un lado, es que se consolida un verdadero idioma dentro de otro idioma, un idioma que hasta hace no mucho provocó discusiones entre críticos literarios para decidir si se podía hablar de un lenguaje poético. Lo cierto es que cuando se perciben sus límites este lenguaje poético se viene abajo debido a que se tiende a asociar lo poético con lo espontáneo, a pesar de que no hay buena poesía sin buena técnica.

En segundo lugar, este limitado léxico, aunado a las severas restricciones formales del soneto, arrincona al poeta de una manera intolerable quizá para el gusto moderno. La ventaja enorme, sin embargo, está en que así son más deslumbrantes los destellos de originalidad. La consigna tácita es entonces decir de otro modo lo mismo, pero ese "otro modo" busca cada vez más el efecto y la sorpresa, ya

3 Ver arriba, p.30 .

4 Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Libro 2, capítulo LXII, pp.247-8.

sea en el cierre, como se dijo antes, o en el cuerpo del soneto.

Blasón

Así por ejemplo, el muy célebre "En tanto que de rosa y azucena/ se muestra la color en vuestro gesto" de Garcilaso, se cita como ejemplo de perfección, sólo accesible a un pionero o maestro moderno, lleno de naturalidad y transparencia. No así en el caso de uno de sus más renombrados comentadores, Fernando de Herrera, en el siguiente soneto:

Rosas de nieve y púrpura vestidas,
coral roxo en marfil resplandegiente,
estrellas que ilustráys la pura frente,
en oro fino hebras esparzidas:
pues mi dolor y penas engendidas
el duro pecho vuestro no consiente,
o él es de vmana suerte diferente,
o estáys en blanca piedra conuertidas.
y avnque ensalçado está en divina alteza,
premio de vuestra eterna hermosura,
por vos está obligado a más terneza;
si no, seréys de Cipro la figura,
quen la perdida muestra de belleza
encubría la piedra ingrata y dura. (5)

Este soneto data de 1578 y el de Garcilaso de 1533. En esos 45 años, el petrarquismo español ya llevaba un largo recorrido. Ambos sonetos son apostroficos, uno de advertencia (tópico del *carpe diem*) y otro de súplica amorosa. En el de Garcilaso es "la color" de la rosa y la azucena lo que "se muestra" en el rostro de la dama. En

5 Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, p.311.

cambio en el de Herrera, se da por sentado que no es necesario explicar las sustituciones metafóricas.

Los mismos blanco y rojo son ahora los colores de una tela; era frecuente comparar el armiño con la nieve, y el púrpura, declaradamente, es un tinte, y un tinte de lujo. Esta lectura la provoca la palabra *vestidas* que cierra el verso. Las rosas, a diferencia de la rosa garcilasiana, ya no aluden nada más al rojo en conjunción con la púrpura, sino que por su redondez y textura aterciopelada aluden a la piel de las mejillas de la dama. Los colores asociados con juventud y lozanía se perciben directamente como pasajeros. Aunque este poema no trata de manera abierta el tópico del *carpe diem*, el poeta lo incluye en un alarde de condensación. La comparación con Garcilaso nos llevaría a hablar de la medida renacentista y el atiborramiento barroco. Recordemos que Herrera es el precursor nada menos que de Góngora.

Analicemos ahora la apostrofia del poema. Cada verso del cuarteto inaugural designa a un interlocutor distinto. El poeta apela sucesivamente a las rosas, el coral en el marfil, las estrellas y las hebras de oro. El único desliz que lo traiciona es lo explícito del verso 3, *la pura frente*, que llama a esa parte de la cara por su nombre. Todos los demás términos son sustituciones metafóricas.

Sin embargo, lo que parecen invocaciones separadas a entidades diferentes, es en realidad una invocación única a un ser de otro modo inabordable, cuya identidad no se

unifica sino hasta el verso 6 en "el duro pecho vuestro". Existe un problema de ambigüedad referencial en la palabra *convertidas* del verso 8, pues el femenino plural incluiría a *rosas, estrellas, y hebras*, pero dejaría fuera al *coral*. Lo interesante es ver que la unificación momentánea del verso 6 dura apenas dos versos, para muy pronto volverse a fragmentar.

Esta fragmentación que procede por símiles o metáforas normalizadas que se enuncian una tras otra, en inglés recibe el nombre de *blazon*, blasón, por la evidente semejanza que tiene con el discurso heráldico (6). En el siguiente soneto tomado de los *Amoretti* de Spenser, este blasón toma la forma de inventario mercantil:

Ye tradefull Merchants, that with weary toyle,
do seeke most pretious things to make your gain;
and both the Indias of their treasures spoile,
what needeth you to seeke so farre in vaine?
For loe my love doth in her selfe containe
all this worlds riches that may farre be found,
if Saphyres, loe here eies be Saphyres plaine,
if Rubies, loe her lips be Rubies sound:
If Pearles, hir teeth be pearles both pure and
if Yvorie, her forhead yvory weene; Iround,
if Gold, her locks are finest gold on ground;
if Silver, her faire hands are silver sheene.
But that which fairest is but few behold,
her mind adornd with vertues manifold. (7)

6 Dámaso Alonso utiliza el concepto de *materia suntuaria* para referirse a lo mismo. Es interesante observar que el término inglés se concentra en el tipo de enunciado que se produce y la parte de los colores, mientras que el español alude al carácter lujoso de las cosas con que se compara. En lo sucesivo, yo utilizaré ambos términos a discreción.
7 Spenser, *Amoretti* XV, *Oxford Anthology of English Literature*, I, p.821. La comparación de Herrera con Spenser es apropiada en más de un sentido. Por un lado, ambos son sonetistas sumamente convencionales; por el otro, ambos tienen una ortografía individual con un sentido ideológico destinado a configurar la imagen del poeta. Herrera con afán

La apostrofia es muy clara. El primer cuarteto se dirige a los mercaderes (con la peculiar adjetivación de *tradefulli*) y cuestiona sus arduos afanes. Sin embargo, es obvio que no son ellos los lectores últimos del poema. Igual que en el soneto de Herrera, las comparaciones se hacen para halagar a la dama.

En el soneto de Spenser encontramos el tópico de la mujer como mundo, con la experiencia renacentista de los nuevos descubrimientos geográficos y un gusto por riquezas (la materia suntuaria de Dámaso Alonso) que recuerda las historias de piratas. Las equivalencias son explícitas: zafiros-ojos, rubies-labios, perlas-dientes, marfil-frente, oro-caireles, plata-manos. Pero el pareado final nos reserva una sorpresa; después de este festín criselefantino, el poeta estaba obligado a decir que esas bellezas eran poco comparadas con la mente de la dama, engastada de virtudes, que ya no tiene espacio para enumerar.

Lupercio Leonardo de Argensola escribe un soneto mucho más medido (recordemos que los Argensola se distinguieron por su medida clasicista), pero con idéntica intención:

No fueron tus divinos ojos, Ana,
 los que al yugo amoroso me han rendido;
 ni los rosados labios, dulce nido
 del ciego niño, donde néctar mana;
 ni las mejillas del color de grana;
 ni el cabello, que al oro es preferido;
 ni las manos, que a tantos han vencido;
 ni la voz, que está en duda si es humana.

clasicista, y Spenser para revivir un supuesto pasado glorioso.

Tu alma, que en tus obras se trasluce,
 es la que sujetar pudo la mía,
 porque fuese inmortal su cautiverio.

Así todo lo dicho se reduce
 a solo su poder, porque tenía
 por ella cada cual su ministerio. (B)

La apostrofia de este soneto resulta rara por su sencillez. No se dirige a ninguna Filis pastoril sino a una mujer de nombre ordinario. Esto revela ya el rechazo de los adornos que caracterizó a los hermanos Argensola. Pero esto no es todo. El blasón petrarquista se conserva, si bien los objetos de la comparación son menos refulgentes, menos suntuarios, que los de Spenser; y sin embargo se cancela una y otra vez por medio de las negaciones: *no* fueron tus ojos, *ni* tus labios, *ni* tus mejillas, etc. Más aún, los amantes petrarquistas comunes quedaban atrapados en las redes de los cabellos o en lo profundo de los ojos de la dama, partes del cuerpo que finalmente se convierten en polvo. Lupericio, en cambio, se jacta de haber quedado atrapado por el alma de su dama *porque fuese inmortal su cautiverio*. Este soneto ejemplifica una modalidad refinada de rechazo al blasón petrarquista. Mucho más tajante es el estridente 130 de Shakespeare:

My mistress' eyes are nothing like the sun,
 Coral is far more red, than her lips red,
 If snow be white, why then her breasts are dun,
 If hairs be wires, black wires grow on her head:
 I have seen roses damasked red and white,
 But no such roses see I in her cheeks,
 And in some perfumes there is more delight,
 Than in the breath that from my mistress reeks.

B Lupericio Leonardo de Argensola en *Poesía lírica del siglo de Oro*, p.201.

I love to hear her speak, yet well I know,
 That music hath a far more pleasing sound:
 I grant I never saw a goddess go,
 My mistress when she walks treads on the ground.
 And yet by heaven I think my love as rare,
 As any she belied with false compare. (9)

Este no es un soneto apostrofico estrictamente hablando, pero presenta un dialogismo implicito sobre todo en los versos 3, 4 y 5, que se prolonga a los siguientes hasta el pareado final. La repetición del condicional "if" es portadora de la voz de un interlocutor petrarquista que, en ausencia, propone las comparaciones habituales (coral, nieve, rosas damascenas) para que el poeta pueda descartarlas con irónica elocuencia. La comparación del pelo (o mejor dicho, los pelos) con los alambres se burla del modelo, claro está, pero no deja de apoyarse en él por negación. Lo mismo vale para el resto de las comparaciones, cuya supuesta fealdad no es, como protesta el pareado final, obstáculo para que el poeta ame a su gorgónea dama con un amor muy refinado (*rare*). Con este revés tan shakespereano que bien podría calificarse de barroco, se demuestra que el modelo puede servir a pesar de sí mismo. De no ser así, ¿por qué hablar de mejillas, pecho, aliento, voz y andar?

Para concluir conviene recordar un modelo mucho más antiguo que el petrarquista en el cual la técnica del blasón es la base del elogio: *El cantar de los cantares*. La enorme diferencia es que ahí los elogios proceden tanto del esposo como de la esposa. Ambos amantes son poetas, es decir, ambos tienen voz. No así en el caso del blasón renacentista, en el

9 Shakespeare, *The Sonnets*, p.67.

que se fragmenta a la dama silenciosa para aprehenderla; pero cuando los elogios se normativizan, se cae en el automatismo y la falsedad. De ahí el rechazo, sarcástico pero terminante, del pareado final del 130. Considera que su amada es tan valiosa como cualquier otra (*any she*), falsamente elogiada. Igual que Lupercio, da más valor a la verdad que a los ornamentos engañosos. Como se puede observar en estos ejemplos, el petrarquismo es el portador de su propio antídoto.

Lamento

Una vez que el poder de la belleza de la dama se ha delimitado por medio de símiles o metáforas, un segundo tipo de enunciado consiste en decir cuánta *falta* le hace al poeta. La dama reemplaza verbalmente al cosmos. Así Quevedo:

Después que te conocí
 Todas las cosas me sobran:
 El sol para tener días,
 Abril para tener rosas. (10)

Y es precisamente ese *después* el que los sonetistas amorosos se dedican a describir. Encontrar al universo entero en la dama equivale a incorporarla (las más de las veces sin su consentimiento) a su universo, al del poeta. Pero la dama, obedeciendo la misma conducta cortesana convencional que lo hizo enamorarse a él, lo rechaza. Y el rechazo es el pretexto perfecto para dramatizarse a sí mismo. Cae el poeta

10 Quevedo. Romance "Halla en la causa de su amor todos los bienes". *Obras escogidas*, p.353.

en las trampas de Amor que son los atributos físicos de ella, sobre todo el cabello y los ojos, y pierde sus facultades. El amante se descubre ciego, perdido en un mundo hostil, solo. La soledad que el poeta desdorado dice sentir (como Don Quijote en la Sierra Morena), sólo se puede explicar en términos de un estado negativo o de carencia con respecto a un estado de presencia imaginaria. Recordando una vez más a Deleuze (11), la otredad se define como lo posible delimitado. Lo posible delimitado es lo que no *es*, pero que se ha expresado verbalmente en función del deseo. El deseo de los sonetistas atormentados, en la mayoría de los casos, no busca ser satisfecho. Se alimenta a sí mismo. El resultado es un deleitarse en el lamento, sondeando cada vez abismos más profundos de desesperación.

En el siguiente soneto, Sidney trata de describir el momento exacto en que se produjo la diferencia entre el antes y el después:

Not at first sight, nor with a dribbed shot
 Love gave the wound which while I breathe will bleed:
 But known worth did in mine of time proceed,
 Till by degrees it had full conquest got.
 I saw, and liked; I liked, but loved not;
 I loved, but straight did not what love decreed:
 At length to love's decrees I, forced, agreed,
 Yet with repining at so partial lot.
 Now even that footstep of lost liberty
 Is gone, and now like slave-born Muscovite
 I call it praise to suffer tyranny,
 And now employ the remnant of my wit
 To make myself believe that all is well,
 While with a feeling skill I paint my hell.
 (12)

11 Ver arriba, p.55.

12 *Astrophil and Stella* 2, *op.cit.*, p.153.

Este soneto no es apostrofico. Cuando mucho se puede interpretar como un monólogo interior en el cual el yo actual intenta rastrear al yo pasado para comprender su situación. Sidney rechaza aquí la explicación convencional del Cupido arquero, aunque no por ello deja de aludirla. Subraya su individualidad diciendo que no fue "flechado" a primera vista. Después adopta otro tópico favorito: la metáfora militar que duplica por lo menos los significados de "la herida" y "la conquista". Si en un momento se percibe a sí mismo como César ("Vine, vi y venci"), ahora se ve reducido a la condición de esclavo que además alaba a su opresor. Y no sólo eso, sino que se jacta de la destreza con que él mismo ha creado su infierno (*I paint my hell*).

En el siguiente soneto de Herrera se describe el mismo momento:

Solo i medroso, del peligro cierto
 qu'en la guerra d'Amor temido avía,
 con fortuna mejor, tarde huía
 en tanta tempestad seguro al puerto.
 Mas en el passo del camino incierto,
 cuando con más descuido proseguía,
 Amor, qu'en vuestros ojos m'atendía
 d'un golpe atravessó mi pecho abierto.
 I antes que yo pudiese de mi pena
 alabar la ventura invidioso,
 huyó con vos, i me dexó perdido,
 qual huye el parto do el Eufrates suena,
 i rebuelve el cavallo pressuroso,
 dexando al fiero contendor herido.

(13)

En contraste con el ingenio más racional de Sidney, sobre todo en el laconismo del segundo cuarteto, hay un

dramatismo más plástico en el soneto de Herrera. Desde los primeros versos se reconoce un terreno peligroso, que aumenta la tensión narrativa del poema. Aunque el resultado no será sorprendente para nadie que conozca el modelo petrarquista, el paso del antes al después se da sobre un equilibrio delicado, de suyo intrigante. La mención de aspectos de la realidad externa (*tempestad, puerta, passo, camino*) sirve para construir un escenario, no necesariamente consistente, donde se desarrolla la acción. Ésta se narra como la mini épica del momento en que Amor asestó el golpe. El símil que compara la retirada de Amor con la huida del parto refuerza esta interpretación, para cerrar con la muy genuina y conmovedora imagen del caballo que se ha hecho virar violentamente, *dexando al fiero contendor herido*.

Una vez narrada la crónica del instante, llegamos al reino de la antítesis. La disonancia entre el antes y el después provoca una crisis de identidad en la que todos los valores se invierten y el mismo poeta inmoviliza su propia dramatización en la parálisis de las alternancias extremas. Wyatt y Lope de Vega.

I find no peace and all my war is done;
 I fear and hope, I burn and freeze like ice;
 I fly above the wind, yet can I not arise,
 And naught I have, and all the world I seize on;
 That looseth nor locketh me in prison,
 And holdeth me not yet can I scape no wise;
 Nor letteth me live nor die at my devise,
 And yet of death it giveth none occasion.
 Without eyen I see, and without tounge I plain;
 I desire to perish, and yet I ask health;
 I love another, and thus I hate myself;
 I feed me in sorrow, and laugh in all my pain,

Likewise displeaseth me both death and life,
And my delight is causer of this strife. (14)

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;
no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;
huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;
creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe.
(15)

La traducción de Wyatt se consagra como clásica en la tradición literaria inglesa, a pesar de torpezas como lo ininteligible del verso 5 y la rima imperfecta *health-self*. Las irregularidades en el ritmo, que en su tiempo fueron "corregidas" por Tottel (16), ahora se atesoran como el sello distintivo de Wyatt. Independientemente, llama la atención el número de veces que usa la palabra *I*. Es obvio que la lengua inglesa no permite la elisión del pronombre; sin embargo, aquí el *I* no sólo cumple una función gramatical. En el primer cuarteto y en el primer terceto, el *I* demarca los límites entre las antítesis. El verso como unidad métrica está aquí totalmente ligado a las unidades sintácticas. No sólo no hay encabalgamientos, sino que casi

14 *Oxford Anthology of English Literature I*, p. 617. El poema es traducción del 134 de las *Rime sparse* de Petrarca. Wyatt suprime la apostrofía del original. Existen traducciones al español del Brocense, el mismo Lope de Vega y otros.

15 Lope de Vega, *Poesía selecta*, p. 264.

16 Ver arriba, p.19.

se podría trazar una línea vertical que dividiera al soneto en dos. Obsérvense para tal efecto las comas que marcan la bimetración. Esta dualidad, casi geométrica, contribuye a acrecentar la sensación de conflicto expresada por las antítesis. El verso 2 es un caso extremo, pues no está dividido en dos sino en cuatro partes. Este tipo de verso sería muy explotado por los muy racionales poetas del siglo XVIII inglés. El dato es revelador en tanto que nos remite al importante papel de la lógica en los sonetos.

Helena Beristáin define a la antítesis así: "Figura de pensamiento [...] que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común. [...] La disposición de los miembros de la antítesis suele ofrecer la polaridad combinada con simetría. [...] Su base léxica son los antónimos [...]" (17). El "elemento común" es indispensable para la antonimia pues sin él no existe la polaridad. Ahí reside el fundamento lógico de la antítesis que, a diferencia del oxímoron y la paradoja, no llega a la contradicción. El poema se explica entonces como una rápida sucesión de estados intermitentes que oscilan con violencia de un extremo a otro en distintos ejes, síntoma de una enfermedad renacentista llamada Amor.

El soneto de Lope, por su parte, captura esta esencia agrídulce para acentuar sus crestas y sus valles, y añadir a la destemplanza una sensación de vértigo. A diferencia de la

17 *Diccionario de retórica y poética*.

traducción de Wyatt, el poema de Lope no es simétrico. Abundan las comas, pero no están siempre en el mismo lugar. Hay versos de dos, tres y cuatro partes que se suceden sin regularidad. Esto no significa que las antítesis dejen de ser estrictas en la mayoría de los casos (los versos de cuatro partes contienen dos oposiciones exactas). Pero los versos de tres partes van más allá. En ellos los estados emocionales no están polarizados, pero el descontrol anímico es tal, que la definición de Amor está al borde del caos. La técnica de la lista de adjetivos sin conjunciones (asíndeton) acelera el ritmo y contribuye a crear el efecto de vértigo. Como en el caso de Garcilaso y Herrera al principio de este capítulo, en esta pareja de poemas se aprecia el contraste entre la desconcertante pero ordenada oscilación renacentista en el soneto de Wyatt, en contraste con el desenfreno barroco del de Lope de Vega.

Estas consideraciones hablan de una gran apertura del soneto como forma poética, como se definió en el capítulo anterior. Para frenar el desbocamiento que llega hasta el verso 13, Lope utiliza un cierre tajante, que por su brevedad tiene mucha más fuerza. "Esto es amor, quien lo probó lo sabe" es un verso muy claro que no resume al poema con explicitud epigramática porque proclama lo vano que es el afán de definir al amor. Sin embargo, esa declaración de incompetencia que le da más valor a la experiencia individual que a la sentencia admonitoria, paradójicamente cobra estatus de proverbio al invalidar en cierto sentido

todo lo anterior. La oposición antitética del poema se da también en otro nivel: entre los 13 primeros versos que tratan de dar una definición, y el verso 14, que los desacredita de un plumazo.

El puerto

Más allá del ciclón de la antítesis, encontramos a dos autores que vislumbran y consiguen la calma después de la tempestad. Una vez más, encontramos una curiosa coincidencia en las dos historias literarias que nos ocupan, si bien no deja de resultar un tanto inesperada: Boscán y Spenser.

After long stormes and tempests sad assay,
 Which hardly I endured heretofore:
 in dread of death and daungerous dismay
 with which my silly barke was tossèd sore:
 I doe at length descry the happy shore,
 in which I hope ere long for to arryve;
 fayre soyle it seemes from far and fraught with
 of all that deare and daynty is alyve. Istore
 Most happy he that can at last atchyye
 the joyous safety of so sweet a rest:
 whose least delight sufficeth to deprive
 remembrance of all paines which him opprest.
 All paines are nothing in respect of this,
 all sorrowes short that gaine eternal blisse.
 (18)

En alta mar rompido está el navio
 con tempestad y temeroso viento;
 pero la luz que ya amanece sienta,
 y aun el cielo, me hacen que confío.
 La estrella con la cual mi noche guío,
 a vueltas de mi triste lasamiento,
 alzó los ojos por miralla atento,
 y dice que si alargo, el puerto es mío.

Da luego un viento que nos da por popa;
 a manera de nubes vemos tierra,
 y ha rato ya que dicen que la vimos.
 Ya comenzamos a enjugar la ropa,
 y a encarecer del mar la brava guerra,
 y a recontar los votos que hicimos.
 (19)

Como sonetos de tormenta no tienen nada de particular, pues los hay en abundancia. Estos ejemplos en realidad son notables en un sentido que no por anecdótico deja de ser revelador: tanto Spenser como Boscán "se casaron y vivieron muy felices". Llegar a salvo al puerto significa entonces conquistar a la dama, dejar de ser su esclavo, recobrar la razón. Sólo que el precio es dejar de escribir poesía amorosa, pues ya el favor ha sido concedido y la súplica sale sobrando. Spenser cierra su ciclo, *Amoretti*, con un epitalamio que recomienda el silencio una vez que la dama ha sido depuesta de su papel de *cruel fair* para convertirse en novia pudorosa y esposa sumisa. Boscán se retira con su mujer al campo.

Lo anterior no significa que los sonetos sean sólo un diario sentimental, aunque no cabe duda de que son eso además de otras cosas. Sin embargo, ejemplifican, acaso por excepción, la anulación de la distancia que se describió al principio de este capítulo. Una vez superada la crisis emocional, *the rest is silence*.

Naturaleza envidiada

La distancia entre el poeta y su dama es en esencia psicológica, y tiene que ver con las represiones sexuales de la civilización. Sin embargo, dicha distancia a menudo se traduce en términos espacio-temporales: el amante no puede estar simultáneamente en el mismo lugar que su amada, pero sí puede estar ahí antes o después de ella. Así, busca el contacto físico con los objetos que ella ha tocado o tocará. De este modo surge el tópico petrarquista de los objetos envidiados por su contacto con el ser amado. Los poemas que utilizan este tópico son apostroáficos casi obligadamente y tienen a veces cierto sabor franciscano, pues como se dirigen a objetos inanimados, hablarles equivale a reconocer vida en ellos.

Crudas y heladas ondas fugitivas
 que de mi bien la calidad hurtastes,
 cuando el hermoso pie ledas bañastes
 al mayor sol entre mil piedras vivas,
 así tan alta suerte, ondas esquivas,
 como ésta, que mi luz vistes y amastes,
 nunca os deje de honrar, pues le abrazastes,
 y siempre andéis de tal suceso altivas;
 que, si de nuevo aquí volviere y ella
 pisare algún peñasco helado y frío,
 muy paso le digáis desta manera:
 "A ti misma te pisas, ninfa bella,
 pues yo la hierba en mis riberas crío,
 y matas tú quien honra mi ribera."

(20)

Los adjetivos *crudas* y *heladas* funcionan como reproche por ser las ondas cómplices, también responsables de la pena del amante. Los versos 3 y 4 son un ejemplo notable de

técnica compositiva, pues basta el acercamiento visual, diríamos filmico, al pie de la amada (el *mayor sol*), pisando las piedras del río (21), para remitirnos al escenario petrarquista por excelencia: la Arcadia. Este soneto no nos transporta a las cortes renacentistas, sino a los cuadros que adornaban sus salones. Piénsese en Tiziano, en Rubens. Es una escena muy familiar: la bella bañista, una pastora o diosa mitológica, en el río.

El segundo cuarteto cambia el tono de reproche por uno de cálida recomendación: ojalá les dure la suerte de ver y abrazar siempre a la amada para poder enorgullecerse. Otra vez, con gran economía, se deja ver que el amante gozó alguna vez la belleza de la bañista. Ahora que ya no tiene a su amada, acude al lugar que sabe ella frecuenta para lamentarse y pedir a las ondas del río que le den un mensaje: que es dura y fría como el peñasco que hipotéticamente pisará en algún momento, y que está matando de amor al pastor (22). El mensaje no tiene nada de sorprendente. Lo original es el modo de decirlo. Decir "A ti misma te pisas" es la manera ingeniosa de decir "no seas tan dura, pues tu crueldad se volverá contra ti misma."

Veamos ahora un ejemplo inglés que, en un entorno cortesano, pinta otra escena típica: la dama leyendo poemas.

21 La imagen también la usa mucho Garcilaso. Ver D. Alonso, *Poesía española*, p.83.

22 No hay más que pastores en la Arcadia poética.

más con el *kitsch* que con la buena poesía. Pero en el verso 7 se da una clave muy importante acerca del origen y propósito de la poesía, como se verá a continuación.

"Vos sola"

Ya se comentó en los dos sonetos de tormenta el asunto del cortejo concluido. Ahora bien, el cortejo activo muy a menudo se concibe como la expresión elocuente de la falta o carencia que se mencionó antes. Con mucha facilidad, como es el caso en el 1 de *Amoretti*, el autor se engolosina con sus quejas, y parece estar orgulloso de cuánto se humilla. Muy pronto, los poetas más listos se dan cuenta de este agrandamiento involuntario, y procuran también anularlo para despojarse de todo el mérito que hayan podido derivar de la elocuencia de sus quejas. ¿Cómo lograrlo? Atribuyéndolo todo a la dama: "todo lo que lees lo escribí con la tinta de tus ojos." Garcilaso.

Escrito está en mi alma vuestro gesto,
y cuanto yo escribir de vos deseo,
vos sola lo escribistes, yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

En esto estoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quererlos;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero.

Cuanto tengo, confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero.

(24)

24 Garcilaso, soneto V, en *Poesía castellana completa*, p.181. La editora, Consuelo Burrell, apunta: "Keniston cree que debe estar dedicado a Isabel Freyre por su tono

El rostro o *gesto* de la amada, impreso (*escrito*) en el alma del poeta: es un texto que él lee. Nótese esta curiosa inversión: su lectura de la dama es el poema, por lo tanto su lectura es una escritura. Esta es la mejor manera de dar crédito a sus palabras, pues el poeta en sí dice no intervenir para nada en la composición, porque todo estaba escrito antes en ella y por ella: *vos sola*. Aquí Garcilaso adopta una posición análoga a la del profeta que escribe bajo influjo divino (25). De hecho, se comporta ante ella como ante su dios. *No cabe en mí cuanto en vos veo* habla de una magnitud muy superior, percibida pero no comprendida, que apela a la fe y no al entendimiento. Ella es también su razón de vida y padecimiento. Resulta obvio por qué este soneto fue favorito de las ediciones "a lo divino" (26).

Sidney recurre muy a menudo a este artificio. Desde el *look in thy heart, and write* (27) del soneto que abre *Astrophil and Stella*, hasta el 90, que concluye: [...] *Since all my words thy beauty doth endite/ And love doth hold my hand, and makes me write* (28). Y acerca de la elocuencia (asociada al ingenio) no puede dejar de citarse este verso del 35: *Wit learns in thee perfection to express*. Pero el

apasionado." Como en los casos de Spenser, Sidney y Shakespeare, parece inevitable para la crítica la referencia a la anécdota.

25 Lo irónico es que esto que logran él y otros sonetistas amorosos no lo logran los sonetistas religiosos. Esta cuestión se comenta en el último capítulo.

26 Ver Wardropper, *Historia de la poesía a lo divino en la cristiandad occidental*.

27 Ver arriba, p.3.

28 Pasando por los sonetos 3, 15, 35, 67 y 71.

ejemplo que aquí se comentará es de Shakespeare, que también usa el recurso con bastante frecuencia. Soneto 79.

Whilst I alone did call upon thy aid,
 My verse alone had all thy gentle grace,
 But now my gracious numbers are decayed,
 And my sick muse doth give an other place.
 I grant (sweet love) thy lovely argument
 Deserves the travail of a worthier pen,
 Yet what of thee thy poet doth invent,
 He robs thee of, and pays it thee again,
 He lends thee virtue, and he stole that word,
 From thy behaviour, beauty doth he give
 And found it in thy cheek: he can afford
 No praise to thee, but what in thee doth live.
 Then thank him not for that which he doth say,
 Since what he owes thee, thou thy self dost pay.

(29)

El hecho de que este poema no esté dirigido a una dama sino a un joven amado, *the friend*, no obsta para que el poema esté aquí y no en el siguiente capítulo por razones obvias. Tampoco obsta el hecho de que el poeta no hable sólo de sí mismo con respecto al amado, sino también del poeta rival. El soneto es idóneo por otra razón que lo liga al de Garcilaso. Así como el toledano dice no tener ningún mérito como poeta, Shakespeare desenmascara a la supuesta *worthier pen* (pluma más digna), o sea al poeta que ahora prefiere Mr. W.H., llevando al extremo una metáfora que Garcilaso usa de manera casi incidental en el verso 12: *cuanto tengo confieso yo deberos*. Se trata de la metáfora mercantil que contabiliza los haberes y los deberes. Shakespeare acusa aquí a su rival de ladrón, pues lo que presenta como ofrenda en realidad es un despojo. Esta, por supuesto, es otra manera de halagar al amado diciendo que

sus méritos (virtud, belleza) son muy superiores a lo que diga cualquier poeta. Si Shakespeare puede desenmascarar al rival, es sólo porque él mismo ha empleado el método que describe. Así lo confiesa de manera explícita en el 100:

Sing [Muse] to the ear that doth thy lays esteem,
And gives thy pen both skill and argument

y de manera más terminante y reveladora de su asumida inferioridad en el pareado final del 78:

But thou art all my art, and dost advance
As high as learning, my rude ignorance.

Celos

El tema en el que se separa al máximo el poeta de su amada es el de los celos. En los lamentos amorosos, el poeta se anula a sí mismo para demostrar total sumisión ante ella. Toda su energía se concentra en servirla; los polos están bien definidos y hay consistencia en la antítesis. Pero cuando aparece un tercer personaje (de manera explícita o implícita) la energía se dispersa de tal forma que surge la desesperanza. La naturaleza, que en el enamoramiento se percibía como hostil, ahora pierde incluso la certeza de su materialidad para convertirse en una niebla intangible que enajena sin más y se alimenta a sí misma con voracidad irracional. Así Góngora.

¡Oh niebla del estado más sereno,
furia infernal, serpiente mal nacida!
¡Oh ponzoñosa víbora, escondida
de verde prado en oloroso seno!

¡Oh entre el néctar de amor mortal veneno
 que en vaso de cristal quitas la vida!
 ¡Oh espada sobre mí de un pelo asida,
 de la amorosa espuela duro freno!
 ¡Oh cielo, del favor verdugo eterno!
 vuélvete al lugar triste donde estabas,
 o al reino (si allá cabes) del espanto;
 mas no cabrás allá, que pues ha tanto
 que comes de ti mismo y no te acabas,
 mayor debes de ser que el mismo infierno.
 (30)

Este poema es una traducción o versión si se prefiere de un soneto de Sannazaro. El soneto en lengua distinta del italiano ha recorrido un largo camino desde que Wyatt tradujo "*Face non trova...*". Góngora no es un pionero del soneto; se apoya en una ya larga tradición. Hablando en los términos empleados en el primer capítulo, es un discípulo dispuesto a superar a sus maestros para convertirse en uno él mismo, meta que por supuesto alcanzó. Góngora ya no tiene los escrúpulos de Wyatt y toma posesión de su herencia como mejor conviene a sus propios recursos (los de la lengua castellana) y a sus propios objetivos (en este caso, cómo explicar lo que son los celos). Por eso desecha y reacomoda para lograr un poema autónomo.

Existe una marcada separación entre pie y vuelta. La octava está inmersa en el estado que describe. Es una sucesión de epítetos sin aclarar colocados entre signos de exclamación y precedidos por un ¡oh! que sustituye a los predicados de cada uno. El soneto se lee como una adivinanza. Algo es a la vez *niebla, furia, víbora, veneno, espada, freno*. El misterio no se resuelve sino hasta el

30 Góngora, *Poesía*, p.12.

verso 9, que añade el epíteto de *verdugo*. Y aun entonces la solución es inquietante. *La gelosía* de Sannazaro equivale a *los celos* castellanos, traducidos por muchos autores de ese modo (31). Góngora aparentemente es el único de los traductores del poema que percibe la incongruencia de ilustrar un plural con epítetos en singular, y sin más, traduce *celo*.

Ahora bien, la facultad de razonar que está ausente en el pie, se recobra en la vuelta a manera de conjuro, un conjuro cuya complejidad predicativa evoca, ahora desde afuera y con igual precisión que la octava, la naturaleza infernal y monstruosa del tema que trata. La apostrofa juega aquí el papel de un revés de esgrima que se vuelve sobre el atacante con puntería inesperada.

En el soneto 78 de *Astrophil and Stella* Sidney utiliza técnicas casi idénticas para describir el mismo estado de ánimo en un poema enteramente distinto.

O how the pleasant airs of true love be
 Infected by those vapours which arise
 From out that noisome gulf, which gaping lies
 Between the jaws of hellish jealousy:
 A monster, other's harm, self-misery,
 Beauty's plague, virtue's scourge, succour of
 Who his own joy to his own hurt applies, [lies,
 And only cherish doth with injury.
 Who, since he hath, by nature's special grace,
 So piercing paws, as spoil when they embrace;
 So nimble feet, as stir still, though on thorns;

31 En su "Seminario de poesía española italianizante", el Prof. Antonio Alatorre rastreo una traducción atribuida a Garcilaso y otras de Juan Coloma, Hernando de Acuña, Jerónimo de Acuña, y Jerónimo de Mora.

So many eyes, aye seeking their own woe;
 So ample ears, as never good news know:
 Is it not ill that such a devil wants horns?
 (32)

Este es un soneto inglés con forma italiana. Empieza con una exclamación cuya incógnita no es la solución al enigma (de los celos), sino la magnitud de sus daños. No obstante, la enunciación del tema está pospuesta hasta el verso 4, y se crea una tensión muy parecida a la de los celos gongorinos. La cualidad nebulosa de éstos reaparece aquí en el concepto de *vapours*, que sin embargo no describe la ceguera del alma sino un diagnóstico médico según la medicina de la época. La salud dependía del equilibrio entre lo frío y lo caliente, lo húmedo y lo seco. Los celos son una destemplanza, una enfermedad.

El segundo cuarteto utiliza la técnica de la sucesión desbocada de epítetos, de los cuales comparte con Góngora al monstruo; la peste y el flagelo son análogos a la serpiente y su veneno. Pero el monstruo de Sidney es más corpóreo: no sólo tiene mandíbulas, también tiene garras que matan al abrazar, pies que bailan en los espinos, muchos ojos y oídos grandes que sólo perciben su propia desgracia. Astrophil no está conjurando un mal padecido por él mismo, como Góngora (verso 7), sino que lo observa en otra persona. No se puede entender cabalmente el último verso sin recurrir a la anécdota biográfica. El soneto es una queja dirigida a un interlocutor no definido pero distinto de Lord Rich, cuya

32 Sidney, *op.cit.*, p.185.

impedia la predicación coherente, aquí por el contrario hallamos una proliferación de oraciones completas, cuya complejidad se acentúa desde el punto de vista sonoro por la abundancia de monosílabos. Están unidas por lazos lógicos muy estrechos. Su lógica es tan eficaz que por medio del lenguaje transforma la desgracia en dicha.

Es evidente que los celos sólo pueden entenderse con base en una presencia que no es la propia, sino la de otro. Y un "otro" sólo puede entenderse en términos de ajenidad total, que sin embargo está en condiciones de suplantar al sujeto. Deleuze diría que es su doble materializado. Normalmente no se percibe su cualidad de doble, sino su cualidad de otro. Ahora bien, Deleuze, filósofo de la última vanguardia sigloventista, apunta que el doble tiene la *misma* identidad que el yo:

El Otro fabrica cuerpos a partir de los elementos y objetos a partir de los cuerpos, *lo mismo que fabrica su propio semblante a partir de los mundos que expresa*. Luego entonces, el doble liberado, cuando el Otro se derrumba, no es una réplica de las cosas. Es, por el contrario, la nueva imagen erecta en donde se liberan o renuevan los elementos. [...] (35)

La mística *amada en el amado transformada* de San Juan de la Cruz adquiere en el 42 de Shakespeare una actualidad que a primera vista parece más prosaica, como salida de una película sueca o un monólogo de Woody Allen, pero que quizá contenga la clave de la convivencia humana: *my friend and I*

35 *The Deleuze Reader*, p. 63. Mi traducción, mi subrayado.

are one. Y si dos son uno, no hay engaño, y el monstruo muere.

¿Por qué siempre se dirán tantas cosas de Shakespeare?

Beso: Amor racional y amor sensual

El beso es la única acción en la que desaparece por completo la distancia entre el poeta y su amada. Es una acción con una poderosa carga cultural; Castiglione, en *El libro del cortesano*, lo explica cuidadosamente, en boca de Bembo, para que no se confunda el amor sensual con el racional. Cito la traducción de Florio:

For since a kiss is a knitting together both of body and soul, it is to be feared lest the sensual lover will be more inclined to the part of the body than of the soul, but the reasonable lover wotteth well that although the mouth be a parcel of the body, yet is it *an issue for the words that be the interpreters of the soul, and for the inward breath, which is also called the soul*, and therefore hath a delight to join his mouth with the woman's beloved with a kiss --not to stir him to any dishonest desire, but because he feeleth that that bond is the opening of an entry to the souls, which *drawn with a coveting the one of the other*, pour themselves by turn the one into the other's body, and be so mingled together that each of them hath two souls, and one alone so framed of them both ruleth, in a manner, two bodies. Whereupon a kiss may be said to be rather *a coupling together of the soul than of the body*, because it hath such force in her that it draweth her unto it, and as it were separateth her from the body. For this do all chaste lovers covet a kiss as a coupling of souls together. And therefore Plato, the divine lover, saith that in kissing his soul came as far as his lips to depart out of the body. And because the separating of the soul from the matters of the sense, and the thorough coupling of her with matters of understanding, may be betokened by a kiss, Solomon saith in his heavenly book of ballads, "Oh that he would kiss me with a kiss of his mouth", to express the desire he had that his soul might be ravished through heavenly love to the

beholding of heavenly beauty in such manner that, coupling herself inwardly with it, she might forsake the body. (36)

En el ciclo de Sidney, hay una serie de sonetos y canciones con el tema del beso que Astrophil le roba a Stella mientras ella duerme (37). Este beso inyecta nueva vida al ciclo, y Astrophil se llena de alegría. Sin embargo, como el deseo no procede de ambas partes, como especifica Castiglione, sus almas no se juntan. De hecho, Stella se molesta bastante. Veamos en cambio este soneto de Aldana.

Galanio, tú sabrás que esotro día,
bien lejos de la choza y del ganado,
en pacífico sueño transportado
quedé junto a una haya alta y sombría,
cuando (¿quién tal pensó?) Flérída mía,
traída allí de amigo y cortés hado,
llegóse y un abrazo enamorado
me dio, cual otro agora tomaría.

No desperté, que el respirado aliento
della en mi boca entró, súave y puro,
y allá en el alma dio del caso aviso,
la cual, [sin] su corpóreo impedimento,
por aquel paso en que me vi te juro
que el bien casi sintió del Paraíso.

(38)

Aldana sigue a Castiglione al pie de la letra. A diferencia del escenario cortesano del beso de Astrophil, Aldana sitúa a sus personajes en la Arcadia pastoril, entorno muy favorable para la libre expresión de sentimientos refinados. El pastor que refiere la anécdota a

36 En *Oxford Anthology...* I, p.597-8. Mi subrayado. Como aquí se aprecia, la unión sexual se percibe como inferior a "la unión de almas" del beso. Por otra parte, aquí están las raíces del rapto divino que se comenta en el último capítulo.

37 Son los 73, 74, 79, 80, 81, 82 y las canciones que hay entre ellos.

38 Aldana, *op.cit.*, p.196-7.

Aquí se repite la escena del hombre dormido y la mujer que lo despierta, aunque no con un beso. El entorno no es la Arcadia, sino la recámara, lo que hace de éste un poema erótico. Su erotismo, en esta estrofa, se deriva de la explicación ingeniosa que da el amante acerca de su sueño. Ésta consiste en no decir lo que soñaba, pues lo impide cierto tabú, y a la vez sí decirlo al hacer referencia al presente inmediato como consumación del sueño. Este amante sí despierta, a diferencia del amigo de Galanio, y no es el amante racional de Castiglione, sino el sensual. El poema de Donne no es el relato de una experiencia, sino el discurso de un seductor. Curiosamente es el mismo Aldana quien compone un soneto que lleva una situación casi idéntica a su extremo, pero por otra vía.

Mil veces digo, entre los brazos puesto
de Galatea, que es más que el sol hermosa;
luego ella, en dulce vista desdeñosa,
me dice, "Tirsis mío, no digas esto."

Yo lo quiero jurar, y ella de presto
toda encendida en un color de rosa
con un beso me impide y presurosa
busca atapar mi boca con su gesto.

Hágole blanda fuerza por soltarme,
y ella me aprieta más y dice luego:
"No lo jures, mi bien, que yo te creo."

Con esto de tal fuerza a encadenarme
viene que Amor, presente al dulce juego,
hace suplir con obras mi deseo.

(40)

Como en el poema de Donne, no se percibe la añoranza de un recuerdo, sino "el ardor inmediato de la actualidad"

(41). El poeta utiliza la técnica de la actualización dramática para las intervenciones de Galatea, mientras que las de Tirsis, el pastor amante que narra, están en discurso indirecto. Esto produce la impresión de que Tirsis y el lector comentan juntos la conducta de Galatea. Él usa la estrategia de cortejo tradicional, los halagos, para seducirla, pero ella parece estar consciente de su falsedad hiperbólica (42) y decide hacerlo callar con un beso. A diferencia del beso de Flérída y el pastor, este es un beso declaradamente sensual que cumple la función de una réplica o protesta contra lo que dice Tirsis. Su elocuencia es incontestable, pero Tirsis, adoptando una conducta tradicionalmente femenina de resistencia ante el embate amoroso, no cesa hasta oír las palabras explícitas *No lo jures, mi bien, que yo te creo*. A manera de juego, Galatea por un lado evita que jure en vano, pues los halagos a fin de cuentas son mentiras; por el otro le aclara que a esas alturas los halagos salen sobrando, puesto que ella ha consentido amarlo. El poema es en verdad excepcional porque la amada rara vez tiene la palabra (y mucho menos la última), y la iniciativa amorosa sin que esto reduzca su estatura ante el poeta, como la novia del *Epithalamion* de Spenser.

Según José Lara Garrido, editor de Aldana, este soneto "muestra la tesis antiplatonizante de que la consecución del

41 Rivers citado por Lara en *loc.cit.*

42 Recordemos el *false compare* del 130 de Shakespeare. Ver p.65.

Shakespeare de algún modo demuestra que Castiglione tenía razón. Sus "dos amores" (soneto 144), encarnados en un hombre y una mujer, representan los dos amores descritos por Bembo como racional y sensual. Su soneto 116 (*Let me not to the marriage of true minds/ Admit impediments*) define al amor "verdadero", constante. El 129 intenta definir al falso amor sensual o lujuria en un torbellino dantesco de adjetivos atroces, y en la inasibilidad expresada por tiempos verbales que fracasan cada vez que intentan fijar el momento. El tiempo nunca es más fugaz. El intento resulta en un calculado y muy eficaz atropellamiento de imágenes parecido al "Desmayarse, atreverse..." de Lope, y con una conclusión parecida. La acumulación de imágenes y la aceleración del ritmo producen un agotamiento análogo al sexual, que decae en un cierre exhausto que tiene más de resignación que de proverbio.

De este modo hemos visto cómo los sonetistas perciben, dialogan e interpretan a su "dulce enemiga", la mujer, vista a través de los ojos del petrarquismo. La distancia entre uno y otra es infranqueable en todos los casos, salvo en el del beso neoplatónico, pero ahí no hay lugar para la razón discursiva que da origen a la poesía. Ahí sólo cabe el silencio. Discurso de halago, discurso de lamento, discurso de seducción, son intentos, aunque vanos, de salvar el abismo entre el poeta y su dama. Aunque el deseo que lo impulsa no aspira a desaparecer: si se mantiene la

distancia, es porque así lo desea el poeta. Terminó con la protesta singular del Fénix de México:

El mismo empaña el espejo
y siente que no esté claro.
(45)

45 Sor Juana Inés de la Cruz, "Hombres necios...", *Poesía lírica*, p.222. La cita en el título del siguiente capítulo también es de ella: el verso 238 de los *Ovillejas* "Pinta en jocos numen, igual con el tan célebre Jacinto Polo, una belleza", en *op.cit.*, p.216.

**CAPITULO CUATRO: El enemigo es él:
"Apolo me defiende de sí mismo"**

Este capítulo está dedicado a los interlocutores "reales" más importantes para el sonetista: sus semejantes, sus contemporáneos, los otros poetas. Más allá del pretexto amoroso, el compositor de sonetos escribe para quienes hablan su mismo idioma, quienes aprenden de él y retroalimentan su quehacer poético de un modo más relacionado con la forma de expresarse que con el contenido de la expresión: lectores ideales u odiados rivales. Muy pronto, conforme se populariza el soneto y más personas prueban componer, se vuelve inevitable que surja un espíritu de competencia. Incluso dentro de los mismos sonetos amorosos, el sonetista que solicita el favor de su dama (real o imaginaria) no "compite" con otros pretendientes, sino con otros poetas. Puede afirmarse que su objetivo es escribir bien, a tal grado que su desempeño como poeta será factor clave para conformar su propia identidad. Así resume el fenómeno Michael R. G. Spiller:

However, the desire to write effectively, which arose, for most of these poets, from the economic necessity of obtaining patronage or protection by showing themselves to be capable of useful eloquence, leads to a preoccupation with the accomplishment of writing itself as an accomplishment of being[...] (1)

Como dije, a medida que más gente se siente poeta y escribe poemas, más imperiosa se vuelve para el sonetista individual la necesidad de deslindarse de los demás. Esto se

1 Spiller, *The Development of the Sonnet*, p.138.

da entre poetas buenos, regulares y malos por igual. Pero es entonces cuando surge la noción del mal poeta y de los odiadores de poetas en un sentido muy similar al que se tiene hoy en día. Hemos visto ya los comentarios de Garcilaso acerca de una obra de Boscán (2), en que señala el peor vicio del poeta: la afectación. Esta será una constante tanto en España como en Inglaterra. Sir Philip Sidney, en *The Defence of Poesy*, utiliza el mismo término para el mismo efecto:

So is that *honey-flowing* matron Eloquence apparelled, or rather disguised, in a courtesan-like *painted affectation*: one time, with so far-fet words that may seem monsters but must seem strangers to any poor Englishman; another time, with coursing of a letter, as if they were bound to follow the method of a dictionary; another time, with figures and flowers, extremely winter-starved [...] for now they cast sugar and spice upon every dish that is served to the table --like those Indians, not content to wear earrings at the fit and natural place of the ears, but they will thrust jewels through their nose and lips, because they will be sure to be fine. (3)

La afectación entonces parece relacionarse con los excesos; y como la medición de excesos implica muchas ambigüedades, se requiere de otro tipo de criterio para precisarla. Repetidamente se encuentran dos metáforas asociadas al tema de la poesía en general: la del azúcar, miel o especias, y la de la pintura o afeites. Los sonetos de Shakespeare, por ejemplo, se presentan como "*sug' red*", sin connotación negativa, como tampoco el epíteto de *melifluo* para Garcilaso. Incluso el mismo Sidney utiliza con

2 Ver arriba, p.22.

3 Sidney, *A Critical Edition of the Major Works*, p.246-7. Mi subrayado.

mucha frecuencia las palabras *sweet* y *sweetness*, tanto como virtud de su dama como para reflexionar acerca de su propia poesía (4). Entonces, ¿dónde están los límites? En el 118, Shakespeare habla de la *never cloving sweetness* del amado, y quizá la frase nos dé un indicio. Al hablar de *empalago* se habla ya de un exceso, y será buena poesía la que no empalague. Sin embargo, seguimos atrapados en la metáfora del gusto, y ya se sabe qué le hace el gusto a los géneros.

Analícemos entonces la metáfora de la pintura, que son los cosméticos, los afeites, el maquillaje. Son cosas que encubren, que engañan en tanto que ocultan lo verdadero; son apariencias caducas y por caducas, traicioneras. El afeite es el mecanismo favorito de la adulación; reduce a quien la practica al más bajo nivel de servilismo interesado y lo despoja de toda calidad moral. Los afeites se relacionan con la vanidad de uno y la mentira del otro.

Partamos entonces de la consigna de que el buen poeta es el que evita esta afectación que empalaga por un lado, y por el otro engaña. Pero como siempre ocurre, el poeta malo no se reconoce como tal. Esto provoca que muchos poetas, no necesariamente buenos, se curen en salud de este mal y aprovechen sus poemas para decir lo que pretenden ser y lo que pretenden no ser. No se trata sólo de poesía sobre poesía (5), sino de poemas con alusiones a otros poetas.

Estas alusiones pueden ser directas, con nombres o apodos

4 También lo hacen Shakespeare y Garcilaso.

5 Aunque en el caso del soneto es bien sabido que abundan los sonetos que explican lo que es un soneto.

reconocibles, o indirectas, referidas a una entidad colectiva y hasta cierto punto abstracta, que se designa con expresiones diversas referidas a lo que hacen *los demás*. Es precisamente en estas alusiones donde pretendo rastrear las tensiones sincrónicas. Repito, no se trata de hacer una relación de anécdotas, aunque algunos casos son imposibles de explicar sin recurrir a ellas, sino de ver en qué dirección apuntan las reservas o escrúpulos de los distintos poetas para decir lo que son y lo que no son. Esto no significa tampoco que digan una verdad literal (ya se vio el ejemplo del 1 de *Astrophil and Stella*), sino una verdad que hay que interpretar. Tiene mucho que ver con el estereotipo vigente de lo que era un poeta, lo que se debía esperar de él y lo que en efecto se recibía. A ese respecto, puede decirse que si el tema amoroso confiere legitimidad, el tema de la poesía y los otros poetas marca diferencias. Y son las fuerzas de legitimación y diferenciación las que impulsan la dialéctica histórica.

Poesía omnipotente

Retomemos un momento el tema de la adulación. Es un fenómeno cotidiano en la época que nos ocupa. Piénsese tan sólo en mecenazgos tan cotizados como el del conde-duque de Olivares, para Góngora, Lope y Quevedo, o la reina Isabel para Sidney o Spenser; piénsese en la vanidad de los mecenas y en los poetas más o menos hambrientos que, a cambio de una pensión, ofrecían hacer inmortal al interesado. Venden algo

parecido a las indulgencias eclesíasticas, pero en vez de la salvación eterna prometen fama mundana que dure a través de los siglos. Esta forma de adulación se aceptaba y estaba bien cotizada hasta una época tan tardía como la de Milton, el último sonetista inglés del siglo XVII (6).

"When the Assault Was Intended to the City"

Captain or colonel, or knight in arms,
 Whose chance on these defenseless door may seize,
 If deed of honour did thee ever please,
 Guard them, and him within protect from harms;
 He can requite thee, for he knows the charms
 That call fame on such gentle acts as these,
 And he can spread thy name o'er lands and seas,
 Whatever clime the sun's bright circle warms.
 Lift not thy spear against the Muses' bower:
 The great Emathian conqueror bid spare
 The house of Pindarus, when temple and tower
 Went to the ground; and repeated aire
 Of sad Electra's poet had he power
 To save the Athenian walls from ruin bare.

(7)

Milton pensaba clavar este poema en la puerta de su casa cuando las tropas realistas tomaran Londres. Es una especie de soborno no muy disimulado. A cambio de su seguridad durante la invasión que no tuvo lugar, Milton ofrece al militar desconocido escribirle unos poemas de alabanza. La apostrofia es interesante porque, como no puede adivinar el rango de quien vaya a llamar a su puerta, ofrece varias posibilidades para que alguna acierte. También llama la atención que Milton haya optado por la tercera persona para referirse a sí mismo, como si hablara la puerta o la

6 Después de Milton, casi nadie escribió sonetos en Inglaterra hasta la época de Wordsworth.

7 *Oxford Anthology...* I, p.1220.

casa. Esto resulta natural si se piensa, en primer lugar, que él estaba en desventaja ante el posible invasor, y no estaba en posición de pregonar sus propios méritos. Además, hemos de recordar que la fama siempre procede de terceros, y si no existen o no están a la mano en un caso como éste, vale bien inventarlos.

El poeta se refiere a su profesión como si fuera una especie de brujería, pues dice conocer los *hechizos* que traen fama. Lo que no dice es que el mismo vehículo que hace famoso al adulado sirve para hacer famoso al adulador. Este mismo poema, por el uso de la tercera persona, es el fingimiento de la fama de Milton, que si bien no era falsa, si requería de una credencial enfática y sobre todo oportuna en el momento de peligro. El siguiente poema de Francisco de Medina, muy anterior, sirve para aclarar esta relación.

"Al ilustrísimo señor Marqués de Tarifa
el Maestro Francisco de Medina,
de las rimas de Fernando de Herrera"

Las torres cuyas cumbres levantadas,
clarísimo Marqués, miráis al cielo;
las columnas que Alcides en el suelo
por término dexó de sus jornadas,
serán al fin por tierra derribadas,
i cubiertas de olvido en negro velo,
qu'el tiempo tiene a muerte i triste duelo
nuestras mortales obras condenadas.
Mas el alto, el eterno monumento,
qu'el ingenio divino de Fernando
os fabrica con arte milagrosa,
siglos i siglos durará sin cuento,
vuestro nombre i el suyo celebrando,
de donde sale el sol a do reposa. (8)

8 En Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, p.353. Como seguidor de Herrera, Medina adopta una ortografía parecida.

Este poema es como el de Milton en tanto que un tercero, en este caso no fingido, alaba al adulado (el marqués de Tarifa), pero también al adulador (Herrera); y por si fuera poco, el propio Medina se cuelga, casi como polizón, al barco de la fama, y su nombre también es celebrado. Análogo a los hechizos de Milton, aquí se habla de *ingenio divino* y *arte milagrosa*. Y si el inglés hablaba de difundir el nombre del desconocido en términos de espacio (por todas las tierras y todos los mares), el español habla en términos temporales (*siglos i siglos*). El poder mágico de la poesía consiste entonces en superar las fronteras del cuerpo, tanto en el tiempo como en el espacio. Es un tópico renacentista decir que la poesía es más duradera que los monumentos porque es inmune a la erosión. En el siguiente ejemplo, el 55 de Shakespeare, se añaden elementos nuevos debido a las características peculiares de su relación con el interlocutor.

Not marble nor the gilded monuments
 Of princes shall outlive this powerful rhyme,
 But you shall shine more bright in these contents
 Than unswept stone, besmeared with sluttish time.
 When wasteful war shall statues overturn,
 And broils root out the work of masonry,
 Nor Mars his sword, nor war's quick fire shall
 The living record of your memory. [burn
 'Gainst death, and all oblivious enmity
 Shall you pace forth, your place shall still find
 Even in the eyes of all posterity [room,
 That wear this world out to the ending doom.
 So till the judgment that yourself arise,
 You live in this, and dwell in lovers' eyes. (9)

9 Shakespeare, *op.cit.*, p.30.

El primer cuarteto es un resumen introductorio que se basa en el tópico que ya se explicó. Muy pronto menciona el poder de la poesía (verso 2) cerrando el acelerado encabalgamiento con acentos inesperados. A continuación procede a enumerar las causas del olvido, que es el enemigo a vencer. *Unswept stone*, la piedra sin barrer, evoca las losas sepulcrales olvidadas, devoradas por el polvo; las enfermedades también traen consigo destrucción y muerte, un poco más despacio que los incendios arrasadores de la guerra. Shakespeare promete que su amado sobrevivirá a todo esto, además de rebasar todas las fronteras, pues será recordado no hasta después de la erosión de estatuas y monumentos, sino hasta después de la erosión del mundo mismo, hasta el Día del Juicio, en que el amado resucitará de entre los muertos. Pero Shakespeare no sólo lleva al extremo la ya de por sí hiperbólica promesa de indelebilidad, sino que le añade dos factores más. Al referirse a su poesía no habla de magia ni de milagros, sino de un "registro viviente" (*living record*). Es decir, reconoce en la poesía la cualidad de la vida que es imperecedera por ser inmaterial, por no tener cuerpo. Esta entidad incorpórea se convierte paradójicamente en el *cuerpo* del amado. Pero eso no basta; si ha de vivir para siempre necesita una habitación eterna, y Shakespeare la estipula con toda claridad: los ojos de los enamorados: "mientras haya enamorados, vivirás." Si en el 18 había concluido:

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee

en el 55 añade el factor amor de manera explícita, y pone de manifiesto qué distinta paga espera por sus servicios. Este es un servicio de amor.

Nótese, por supuesto, el papel de los nombres. El poeta no aparece ni pronominalmente en este poema; el amado aparece en un *you* vocativo que ha intrigado a los críticos de todas las generaciones, y que por su misterio quizás sobreviva, como prometió su poeta, con más pureza, con menos posibilidades de corrupción o erosión. En cambio el nombre de Shakespeare, ¿hay quien no lo conozca? ¿Hay quien reconozca hacerle justicia plena?

"Rudo conseguir"

Estamos aquí ante una poesía que se reconoce omnipotente y se realiza con plenitud. Sin embargo, hay casos en los que ese mismo arte se declara incompetente y se muestra frustrado ante la vanidad de sus esfuerzos. Las reflexiones de este tipo a menudo se ligan al arte de la pintura. *Ut pictura poesis*. Es lugar común decir que el género pictórico más difícil es el retrato. Así el poeta que intenta hacer el retrato de su amada califica su desempeño muy por debajo de su meta. En el siguiente soneto, Herrera se dirige a un pintor que bien puede interpretarse como un desdoblamiento de él mismo.

Temerario pintor: ¿Por que, di, en vano
te cansas en mostrar la hermosura
de la ecelsa Eliodora, i la luz pura
i el semblante amoroso i soberano?

Será trabajo el tuyo sobreumano,
que no deve esperar lo que procura;
mas, ¿cuándo ofreció el cielo tal ventura
al rudo conseguir de mortal mano?

Si tú, mui confiado en la grandeza
de toda la beldad qu'espira en ella,
osares descubrir alguna parte,
pinta la mesma imagen de belleza,
i, si puede imitar las luzes d'ella,
avrás llegado a perfección de l'arte.

(10)

En el apartado anterior, la poesía podía cumplir la promesa de inmortalidad porque se planteaba como un arte inmaterial, como un eco incorruptible. En cambio, cuando se concibe como algo plástico, como una pintura o un retrato, se requieren herramientas de alta precisión si se pretende copiar las obras de Dios. La *mano mortal* sólo puede aspirar a un *rudo conseguir* que por otra parte, *no debe esperar lo que procura*. Por supuesto que es otro tipo de adulación. Lo interesante es ver cómo el poeta explota una cualidad de la poesía que el arte pictórico no tiene. El pintor es temerario porque su arte no le ofrece medios para disculparlo (11); no puede pedir perdón por su falta de destreza dentro de la obra misma. En cambio el arte poético, por ser verbal, sí lo permite. Así, en lugar de describir, se contenta con apuntar modestamente hacia el superlativo que corresponda, *la mesma imagen de belleza*, y decir que aun

10 Herrera, *op.cit.*, p.616.

11 Excepto acaso la iconología sacra.

eso se queda corto. La disculpa por excelencia es que el artista es un simple mortal: *sera trabajo tuyo sobreumano.*

Pero es la época del primer esplendor del retrato, y no faltaron virtuosos como Holbein cuya habilidad pasmosa para copiar rostros tenía la capacidad de humanizarlo todo. Los superlativos poéticos fácilmente podían sonar huecos o falsos. Así el famoso 17 de Shakespeare:

If I could write the beauty of your eyes
And in fresh numbers number all your graces,
The age to come would say this poet lies,
Such heavenly touches ne'er touched earthly faces.

Luego entonces, la poesía se concibe como insuficiente o falsa. No obstante, hay otro medio que logra la reproducción perfecta del modelo, al cual nos remite el 103 del mismo autor.

Alack what poverty my muse brings forth,
That having such a scope to show her pride,
The argument all bare is of more worth
Than when it hath my added praise beside.
O blame me not if I no more can write!
Look in your glass and there appears a face,
That over-goes my blunt invention quite,
Dulling my lines, and doing me disgrace.
Were it not sinful then striving to mend,
To mar the subject that before was well?
For to no other pass my verses tend,
Than of your graces and your gifts to tell.
And more, much more than in my verse can sit,
Your own glass shows you, when you look in it.
(12)

El poeta deplora la pobreza de sus medios para contar las gracias y dones del amado. Su defecto principal es lo

12 Shakespeare, *op.cit.*, p.54.

obtuso y torpe de su *inventio* (13), noción que se liga con la "pobreza" del verso 1. En repetidas ocasiones (14), Shakespeare señala lo obtuso, lo que no tiene punta, como el peor defecto en poesía. Cabe comentar aquí el hecho de que obtuso es lo contrario de agudo, y esa palabra en español está muy ligada a la literatura del Renacimiento, especialmente el tardío.

Ahora bien, el remedio propuesto por Shakespeare en el 103 es que el amado se vea en el espejo para comprender los alcances de su belleza, ya que la pluma del poeta es demasiado torpe para hacerle justicia. Si para Herrera el intento era una temeridad, para Shakespeare es un pecado. Verse en el espejo es garantía de verdad, porque el espejo no miente; pero no es un arte sino una acción mecánica, posible gracias a las superficies pulidas y la luz. Sin embargo, el poeta logra convertir esta acción en arte desde el momento en que concibe al poema como retrato. Los elogios hiperbólicos del su amado y el reconocimiento de sus limitaciones se presentan como ajustes en el poder de resolución del aparato poético para reproducir la imagen fiel del modelo. Para lograrlo, el poeta mismo debe convertirse en espejo, y eso sí es un arte.

13 Para la retórica clásica, la *inventio* es "la fase preparatoria del discurso oratorio: la concepción de su contenido, que abarca la selección de los argumentos y las ideas sobre las que después habrá de implantarse un orden [...]: la *dispositio*." (Beristáin, *op.cit.*)

14 Por ejemplo en el 52 y 53.

Desdoblamiento

El reconocimiento de los poderes y las limitaciones del poeta se da sólo cuando no se tienen dudas con respecto al medio, la intención y las expectativas que se generan. En cierto modo, aquello que consagran los lugares comunes es suficiente para emprender altos vuelos o lamentar la falta de recursos. Pero existe también el caso en el cual el poeta se tiene que enfrentar a un enemigo que no tiene que ver con lo descrito hasta ahora. Es su enemigo porque lo paraliza o lo hace andar en círculos, a pesar de que su naturaleza sea, en apariencia, externa y ajena al poeta. Me refiero al conflicto que nace de la diferencia entre lo que el poeta escribe y lo que se espera que escriba, o lo que él cree que se espera.

Recordemos que la composición está determinada por tensiones de legitimación y diferenciación. Así por ejemplo, un soneto de Lope de Vega y otro de Sidney.

Celebró de Amarilis la hermosura
 Virgilio en su bucólica divina,
 Propercio de su Cintia y de Corina
 Ovidio en oro, en rosa, en nieve pura;
 Catulo de su Lesbia la escultura
 a la inmortalidad pórvido inclina;
 Petrarca por el mundo, peregrina,
 constituyó de Laura la figura;
 yo, pues Amor me manda que presuma
 de la humilde prisión de tus cabellos,
 poeta montañés, con ruda pluma,
 Juana, celebraré tus ojos bellos,
 que vale más de tu jabón la espuma
 que todas ellas y que todos ellos. (15)

15 Lope, *Poesía selecta*, p.445.

I never drank of Aganippe well,
 Nor ever did in shade of Tempe sit;
 And muses scorn with vulgar brains to dwell;
 Poor layman I, for sacred rites unfit.
 Some do I hear of poet's fury tell,
 But (God wot) wot not what they mean by it;
 And this I swear by blackest brook of hell,
 I am no pick-purse of another's wit.
 How falls it then that with so smooth an ease
 My thoughts I speak, and what I speak doth flow
 In verse, and that my verse best wits doth please?
 Guess we the cause: "What is it thus?" Fie, no;
 "Or so?" Much less. "How then?" Sure thus it is:
 My lips are sweet, inspired with Stella's kiss.
 (16)

El procedimiento en ambos casos es prácticamente idéntico. Lope, tras la máscara de Tomé de Burquillos, hace un resumen de los poetas consagrados y sus damas para concluir que la suya, que lleva el ordinario nombre de Juana, es mucho más valiosa. ¿Para qué hacer entonces la enumeración? Primero, para demostrar que los conoce y que de algún modo se suma a esa lista; incluir la lista en el poema le da legitimidad. Por otra parte, tiene que promover su propia individualidad para ganarse su lugar en el *Laurel de Apolo* (bien que esa aspiración es tratada aquí con ironía). Pero como escoge no ver el mundo a través de la lente idílica de las arcadias, se llama montañés y rudo, y canta las alabanzas de una lavandera. En el poema hay una mezcla de modestia y descaro destinada a promover la legitimidad de su musa particular al tiempo que subraya lo distinta que es de las otras damas. Su interlocutora directa es Juana, pero es obvio, por su caracterización, que no es ella a quien

16 Sidney, *Astrophil and Stella* 74, en *op.cit.*, p.184.

está dirigida la lista de parejas, pues no entendería nada. Indirectamente se dirige a aquellos para quienes la lista resulte significativa.

Sidney, por su parte, hace una enumeración más breve de las cosas que se esperan de un poeta docto en los clásicos de la Antigüedad que escribe por dictado divino. La lista prueba su erudición, si bien por negación, y lo declara ignorante en lo que se refiere a la inspiración sobrenatural. Asume una posición de modestia al llamarse lego, inepto para los ritos sagrados, combinada con una de orgullo porque escribe en verso con fluidez y complace a gente de criterio. Se trata de legitimar y diferenciar al mismo tiempo.

Pero en el último terceto sucede algo muy extraño con la apostrofia. El soneto está planteado como un enigma: ¿Por qué será que si no ha tenido las experiencias que, según los clásicos, hacen al poeta, puede aun así escribir buena poesía? Entonces, en lugar de dar la respuesta en los tres versos que le quedan, la voz del poeta se fragmenta. Aparecen unos interlocutores inesperados que, como en el juego de las adivinanzas, proponen una y otra solución sin acertar. Pero como el espacio sobrante es muy reducido, la lluvia de propuestas se hace sentir a través de una serie de preguntas elididas a las cuales la voz original de Astrophil siempre responde que no, y en el último verso da la solución. Ahora bien, ¿quiénes son estos compañeros de juego? Lo más sencillo sería identificarlos con la "gente de

criterio" (*best wits*) del verso 11, y en ese caso resulta revelador el hecho de que los poemas de *Astrophil and Stella* no fueran sólo para que los leyera "Stella". Pero la pregunta más importante sería ¿qué función cumplen ellos? En primer lugar, le dan un dinamismo muy peculiar al cierre del soneto que hace pensar en los juegos cortesanos, que son un contexto apropiado para el beso. En segundo, son un desdoblamiento de Astrophil que le permite a Sidney crear una estructura francamente dialógica. En este caso, sirve para dramatizar una cuestión por lo demás trivial que le sirve a Astrophil de pretexto para presumir (usando la palabra de Lope) el beso de Stella. Pero en los siguientes ejemplos, de los mismos autores, el dialogismo cumple una función mucho más decisiva. Empecemos esta vez con Sidney.

Come, let me write. "And to what end?" To ease
 a burdened heart. "How can words ease, which are
 The glasses of thy daily vexing care?"
 Oft cruel fights well pictured forth do please.
 "Art not ashamed to publish thy disease?"
 Nay, that may breed my fame, it is so rare.
 "But will not wise men think thy words fond
 [ware?"
 Then be they close, and so none shall displease.
 "What idler thing than speak and not be heard?"
 What harder thing than smart and not to speak?
 Peace, foolish wit; with wit my wit is marred:
 Thus write I while I doubt to write and wreak
 My harms on ink's poor loss; perhaps some find
 Stella's great powers, that so confuse my mind.
 (17)

Aquí Astrophil dice que su interlocutor es su ingenio (*wit*). A diferencia del ejemplo anterior, en este caso no se

17 Sidney, *Astrophil and Stella* 34, en *op.cit.*, p.166.

puede situar la escena en un entorno dramático-realista. Se trata de un diálogo de los llamados internos, que recuerdan al ángel y al demonio del teatro medieval, vistos como partes de una sola entidad, cada una con voz propia. El asunto que se debate es si escribir o no escribir (con todas las resonancias hamletianas del caso). Sin embargo, el ingenio de Astrophil no es el único ingenioso. De hecho, el interrogatorio del ingenio, como personaje, es lógico, racional y las respuestas de Astrophil son ingeniosas. Así pues, sería más acertado no aceptar al pie de la letra lo que dice Astrophil e identificar a su interlocutor no con su ingenio sino con su razón.

La razón es lo que por tradición se opone al sentimiento; en este caso, se opone a la expresión del sentimiento por motivos muy claros: ésta no consuela, sino refleja (duplica) las penas, hace público un malestar íntimo, se presta al ridículo. Estas son objeciones típicas cuya solidez es indudable, pero que en última instancia no conducen a nada. Así lo expresa Sidney en *The Defence of Poesy*:

First, truly I note not onley in these *misomousoi*, poet haters, but in all that kind of people who seek a praise by dispraising others, that they do prodigally spend a great many wandering words in quips and scoffs, carping and taunting at each thing which, by stirring the spleen, may stay the brain from a through-beholding the worthiness of the subject. Those kind of objections, as they are full of a very idle easiness, since there is nothing of so sacred a majesty but that an itching tongue may rub itself upon it,

so deserve they no other answer, but, instead of laughing at the jest, to laugh at the jester. (18)

En esta descripción, los odiadores de poetas resultan muy parecidos a los críticos literarios. El 34 de *Astrophil and Stella* demuestra que todo poeta lleva dentro un crítico: la voz de la razón que se opone a las veleidades del sentimiento expresado poéticamente y que pretende acallarlo. Tenemos aquí un ejemplo clarísimo de una presencia ajena, conflictiva, que sin embargo forma parte de la entidad y por lo tanto es también propia. En el mismo sentido, en el siguiente soneto de Lope de Vega la alteridad toma una forma mucho más histórica, pero que se comporta de idéntico modo.

--Pluma, las musas de mi ingenio autoras
versos me piden hoy. ¡Alto, a escribillos!

--Yo sólo escribiré, señor Burguillos,
estas que me dictó rimas sonoras.

--¿A Góngora me acota a tales horas?
Arrojaré tijeras y cuchillos,
pues en queriendo hacer versos sencillos
arrímese dos musas cantimploras.

Dejemos la campaña, el monte, el valle,
y alabemos señores. --No le entiendo.
¿Morir quiere de hambre? --Escriba y calle.

--A mi ganso me vuelvo en prosiguiendo,
que es desdicha después de no premialle,
nacer volando y acabar mintiendo.

(19)

Este poema, lo mismo que el de Juana, forma parte de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), personaje creado por Lope para autoparodiarse (20). En este soneto no basta asumir una máscara; entabla también una conversación con un

18 Sidney, *op.cit.*, p.233.

19 Lope, *op.cit.*, p. 457.

20 Para un análisis profundo y bibliografía extensa, ver la edición citada, pp.80-110.

objeto inanimado que es el vehículo de la alteridad antes mencionada. Pero aquí ésta tiene un nombre: Góngora, y un estilo: *estas que me dictó rimas sonoras*, célebre primer verso de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, que Lope envidiaba, odiaba y admiraba al mismo tiempo. En cada oportunidad que tuvo, Lope despotricó contra los excesos gongorinos, sobre todo su influencia en otros autores, dándose cuenta, a pesar de todo, de que el cordobés constituía un parteaguas en la historia literaria y un nuevo modelo. Uno de los conflictos internos más obsesivos que se dejan ver en su obra, es si doblar el brazo y someterse al nuevo estilo o no. En el diálogo de Bургuillos con su pluma, es ésta la que, dotada de voluntad propia, se niega a escribir *versos sencillos* que sólo traen deshonra y, muy ofendida, prefiere volverse a su ganso.

Estamos presenciando aquí una muestra de lo que fue quizá *la guerra literaria de España*, no entre culteranos y conceptistas, sino entre culteranos y *llanos*. Ambos motes son despectivos. El primero lo acuñó Lope: "Los Poetas culteranos, candóreos, ostentones y brilladores, despachan por un pesquisador al Parnaso contra los que escriben en la lengua común[...]" Pero también dijo: "Quien no escribiere en lengua puramente castellana no se admite." (21) Así pues, *llano* es eco de *castellano*, y quedaron así bautizados estos antigongorinos. Se dice que Góngora no daba a Lope la

21 Orozco Díaz, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, p.342.

importancia que éste concedía a aquel, y que aprovechaba la susceptibilidad del madrileño para hurgar donde más le dolía.

"A los apasionados de Lope de Vega"

Patos de la aguachirle castellana,
que de su rudo origen fácil riega,
y tal vez dulce inunda nuestra Vega,
con razón Vega por lo siempre llana,
pisad graznando la corriente cara
del antiguo idioma, y turba lega,
las ondas acusad, cuantas os niega
ático estilo, erudición romana.

Los cisnes venerad cultos, no aquellos
que escuchan su canoro fin los rios;
aquellos sí, que de su docta espuma
vistió Aganipe. ¿Huis? ¿No queréis vellos,
palustres aves? ¿Vuestra vulgar pluma
no borre, no, más charcos. ¡Zabullíos!

(22)

Aquí Góngora asume el papel del orador que se sabe muy superior a sus oyentes, y los asusta como se ahuyenta a un rebaño de borregos. Pero no los compara con borregos, sino con patos. Y si volvemos al soneto de Lope, notaremos la frecuencia con que las aves aparecen. Allá, ganso, aquí, patos, y lo que todos aspiran ser, cisnes (23). Esto tiene que ver, claro, con la procedencia de las plumas que usaban para escribir, pero también con el recurso clásico de la fábula que enseña a los hombres a ver en los animales una verdad humana.

Aunque la arenga es unilateral, dirigida a los que para Góngora son ajenos, enemigos, rivales, en los versos 8-11

22 Góngora, *Poesía*, p.57.

23 Recordemos los epítetos de Garcilaso. La comparación ocurre también entre los ingleses. Ver por ejemplo el 78 de Shakespeare.

dice que es lo que considera apropiado, o sea propio: *ático estilo, erudición romana*, etc. Se distingue con más claridad que en el diálogo de Lope a qué le dice sí y a qué no.

Nótese que utiliza a manera de insulto la palabra *lega*, que Sidney se aplica a sí mismo en el soneto 74, y critica a los *apasionados por su rudo origen*, equivalente al del *poeta montañés* de Lope.

Se sabe de sobra que al final de sus vidas Lope se gongoriza ya sin resistencia y Góngora se arrepiente de haberlo vituperado injustamente, lo que no quita que en medio de la lucha escribieran sartas de sonetos y otros poemas para molestarse entre sí. Retomando lo explicado en el capítulo dos, el soneto es una unidad discreta que permite la ambigüedad y se enriquece con ella, pero que puede también actuar como bala. Su brevedad formulaica resuelve muchos problemas de antemano: permite desplegar las propias habilidades y azotar al "enemigo", del que siempre se está pendiente. Uno de sus primeros usos fue el de misiva política, y en la guerra literaria entre Lope y Góngora se explotaron mucho sus ventajas retóricas.

Barquillas propias, galeones ajenos

Lo que aquí interesa no es la anécdota en sí, sino el hecho de que los poetas en general parecen hallar en el soneto un vehículo ideal para definir sus posiciones. Su estructura compacta y cerrada casi necesariamente invita al conflicto; pero también invita a dejar en él cada uno su

sello personal. Luego entonces es ideal para decir "yo soy de un modo y no de otro". El hecho de que ese yo sea un constructo poético dramatizado sugiere que lo que llamamos personalidad no es otra cosa. Nótese cómo en los siguientes sonetos se busca el autorretrato.

Rota barquilla mía, que arrojada
de tanta envidia y amistad fingida,
de mi paciencia por el mar regida
con remos de mi pluma y de mi espada,
una sin corte, otra mal cortada,
conservaste las fuerzas de la vida,
entre los puertos del favor rompida,
y entre las esperanzas quebrantada;
sigue tu estrella en tantos desengaños,
que quien no los creyó sin duda es loco,
ni hay enemigo vil ni amigo cierto.
Fues has pasado los mejores años,
ya para lo que queda, pues es poco,
ni temas a la mar, ni esperes puerto.

(24)

Lope habla con su *barquilla* para darle un consejo. Para ello hace una especie de resumen autobiográfico a través de la metáfora extendida de la navegación. El antecedente inmediato es el soneto 189 de Petrarca, *Passa la nave mia colma d'oblio*. La diferencia es que el de Lope no es un poema amoroso. Escila y Caribdis de Petrarca se convierten aquí en *envidia y amistad fingida*, a la luz de las cuales el poeta descubre el desengaño. Pero el poema no es un lamento; parece haber superado esa etapa. Consciente de las traiciones del mundo, profiere un sentimental *sigue tu estrella*, y ve la cercanía de la muerte como un consuelo.

Está claro que conceptos son los que el poeta aprueba (la paciencia, la perseverancia y sobre todo, la constancia) y los que desaprueba (la envidia, el fingimiento, la esperanza falaz o ilusión, la necedad). Pero los objetos o personas a los cuales el poeta los atribuyó cuando era ignorante han ahora desmentido dicha atribución o creencia. El tema del desengaño, típicamente asociado al barroco, consiste precisamente en eso: descubrir que lo que se consideraba propio en realidad era ajeno y hostil, y que lo ajeno no lo era tanto: *no hay enemigo vil ni amigo cierto*, concluye. No hay ni blanco total ni negro total. A la luz de esta revelación, la alteridad toma una forma más compleja. El estado propio era el de la mentirosa ignorancia maniquea, que ahora lo ha traicionado; el estado alterno, ahora propio, es el de los matices. El verso 11 tiene forma de proverbio, y por lo tanto se adjudica cierta autoridad. Pero el tono parece indicar que el precio pagado por ella ha sido muy alto: *la barquilla está rota, rompida, quebrantada*.

La barquilla suele interpretarse como símbolo de la existencia, y fue favorita de Lope (25). Pero esa interpretación puede matizarse a la luz de los versos 4 y 5: *con remos de mi pluma y de mi espada, / una sin corte, otra mal cortada*. Sintetizan, claro está, la condición doble del caballero de armas y letras. Las herramientas alargadas que en ese entonces se consideraban compatibles le sirven de remos. Esto nos revela que la barquilla no se refiere a la

25 Lope, *op.cit.*, p.268.

existencia abstracta, sino al caso particular de un caballero en la corte. La *una sin corte* es la espada sin filo, pero también sin corte señorial, sin arraigo, sin señor por quien luchar. La *otra mal cortada* es literalmente la pluma mal afilada para escribir, pero también alude a la duda de que quizá lo que escribe esté "mal escrito". Lo mal escrito sólo se entiende en virtud de lo bien escrito, y esto para Lope sólo podía ser el gongorismo: *No hay enemigo vil*. Además del tema del desengaño, puede leerse aquí el vislumbre de una reconciliación con su admirado rival, fruto de la generosidad que trae consigo la experiencia.

En un sentido muy diferente utiliza Shakespeare en su soneto 80 la misma imagen de la *barquilla*.

O how I faint when I of you do write,
 Knowing a better spirit doth use your name,
 And in the praise thereof spends all his might,
 To make me tongue-tied speaking of your fame.
 But since your worth (wide as the ocean is)
 The humble as the proudest sail doth bear,
 My saucy bark (inferior far to his)
 On your broad main doth wilfully appear.
 Your shallowest help will hold me up afloat,
 Whilst he upon your soundless deep doth ride,
 Or (being wrecked) I am a worthless boat,
 He of a tall building, and of goodly pride.
 Then if he thrive and I be cast away,
 The worst was this, my love was my decay.

(26)

Como se habrá notado, al tratarse el tema de la rivalidad entre poetas el caso español está atiborrado de anécdotas que se apoyan en acontecimientos documentados, y sobre todo se sabe quién se consideraba enemigo de quién. El

caso inglés es todo lo contrario, hasta cierto punto. Lo mismo que la identidad de Mr. W.H., se desconoce la identidad del enigmático poeta rival de Shakespeare. A estas alturas, parece desproporcionado hablar de un rival que él pudiera temer; lo cierto es que los sonetos 76, 78, 79, 80, 82-86 no dejan lugar a dudas (27). Pero su rivalidad no se presenta directamente como el rechazo del estilo ajeno y la aprobación del propio, sino sólo en función del favor del amado *you*, quien no contento con la alabanza de un poeta, se deja lisonjear por otro.

La presencia del rival se traduce en este poema como una especie de regata dispareja en el ancho mar que es el mérito del amado. Lo mismo que en el 74 de *Astrophil and Stella* y el citado poema de la Juana de Lope, el poeta se siente pequeño junto al otro. Su barquilla aquí simboliza estrictamente su empresa poética, que se reduce a la insignificancia al lado de las altivas velas del rival, que busca explicarse en el verso 1 del soneto 86: "*Was it the proud full sail of his great verse?*" Es evidente que, de ser el caso, resulta una insolencia de su parte competir contra semejante navío. Por eso su barquilla es *saucy*, descarada, porque puede más el magnetismo del amado que el saberse

27 John Dover Wilson, editor y estudioso de los sonetos, afirma con toda la prudencia del caso que el rival de Shakespeare era George Chapman, traductor de Homero al inglés. En 1595 Chapman publicó una corona de sonetos (el último verso de uno se repite en el primero del siguiente hasta cerrar el círculo) en los que defendía a su nueva dama "mistress Philosophy" y tachaba de superficiales y vanos a los poetas amorosos. (Ver Shakespeare, *op.cit.*, p.119.)

perdedor de antemano. Muy a la manera cortesana, se humilla y dice conformarse con navegar en las aguas menos profundas al tiempo que el otro puede recorrer sus abismos insondables. En ese sentido, la vastedad del mérito de Mr. W.H. permite que los dos poetas naveguen simultáneamente.

Sin embargo, los cisnes poéticos son criaturas solitarias, y la presencia del otro tiene un poder paralizador sobre el uno. Al tiempo que el rival halaga al amado, ha amordazado al poeta (verso 4) y a su musa (soneto 85). La pregunta obligada del nuevo celoso es "¿qué tiene él que no tenga yo?" La respuesta la da a lo largo de todos los sonetos alusivos ya mencionados.

En el 76 habla de los métodos nuevos y el nuevo ingenio del rival; en el 78 habla de su erudición. Sin embargo, muy pronto se percibe que Shakespeare no envidia las supuestas virtudes de su rival, sino que más bien las desprecia; no le interesan las nuevas modas (28). La erudición del rival le parece ostentosa, prefiere su propia *rude ignorance*. En el 79 francamente lo acusa de ladrón (29) y en el 82 de afectado. Esta última acusación es la que subyace a todas las demás.

28 De hecho, dentro de toda su fuerza y originalidad, los sonetos de Shakespeare no son formalmente innovadores, sino por el contrario, bastante convencionales. Ver Spiller, *op.cit.*, pp.150-175.

29 Aunque no en el sentido típico del plagio; lo acusa de robarle al amado la virtud por la que lo alaba.

Contra ese mal también previene Sidney a los aspirantes a poetas en diversos sonetos de *Astrophil and Stella* (30).

Veamos el ejemplo más representativo:

You that do search for every purling spring
 Which from the ribs of old Parnassus flows;
 And every flower, not sweet perhaps, which grows
 Near thereabouts into your poesy wring;
 You that do dictionary's method bring
 Into your rhymes, running in rattling rows;
 You that poor Petrarch's long-deceased woes
 With new-born sighs and denizen'd wit do sing:
 You take wrong ways, those far-fet helps be such
 As do bewray a want of inward touch:
 And sure at length stol'n goods do come to light.
 But (if both for your love and skill) your name
 You seek to nurse at fullest breasts of fame,
 Stella behold, and then begin to endite.

(31)

Un método efectivo para desacreditar aquello que se rechaza es la parodia. Eso es justamente lo que hace Sidney aquí. Habla de un manantial susurrante (*purling spring*) para decir que mana de un Parnaso avejentado; las flores aluden a los poemas que leen los incautos para "tomar ideas", sin darse cuenta de que no son "flores frescas", es decir que a su vez son plagios. Luego habla del método del diccionario, que descarta en *The Defence of Poesy* (32), y critica el verso aliterado acuñando él mismo uno (*rhymes running in rattling rows*). Para cerrar la octava, dice que los lamentos petrarquistas ya huelen a rancio, y que funcionan con un ingenio extranjero, ajeno. La editora Katherine Duncan-Jones

30 Enumero los más obvios: 1, 3, 6, 15, 23, 28, 34, 54, 58, 74, 90 y 104.

31 Sidney, *Astrophil and Stella* 15 en *op.cit.*, p.158-9.

32 Ver el fragmento citado en pp.111-2.

sugiere que la crítica de Sidney quizá aluda a Thomas Watson, autor de la *Hekatompathia*, que casi todos los críticos califican de pedante, y que además estaba dedicada al enemigo de Sidney, el conde de Oxford (33).

Más gentil que el Góngora de los *patos de la aguachirle castellana*, pero asumiendo una autoridad parecida, advierte a los poetas que se sientan aludidos que se equivocan, y procede a indicar cuál es la vía que él considera correcta. Por tratarse de un poema que forma parte de un ciclo amoroso, está obligado a proclamar que su musa, Stella, es la verdadera, la única que vale. (Es notable la imagen de los poetas literalmente amamantados por la fama.) Pero la célebre frase del verso 10, *a want of inward touch*, nos permite una interpretación más amplia. El poeta genuino no debe buscar más que en su corazón (el *look in thy heart and write* del soneto 1) a la única musa verdadera que ahí reside. La búsqueda interna es lo que en última instancia se esgrime como antídoto contra la afectación.

Es ese el argumento del 85 de Shakespeare, que raya en la ironía: *I think good thoughts, whilst others write good words*, dice el verso 5. Los "buenos pensamientos" parecen incompatibles con las "buenas palabras"; pero ese "buenas" debe leerse junto con la *golden quill* y la *polished form of well refined pen*, o sea que si ser bueno es ser pomposo, entonces es preferible callar.

33 Sidney, *op.cit.*, p.359.

But that is in my thought, whose love to you
 (Though words come hindmost) holds his rank before
 Then others, for the breath of words respect,
 Me for my dumb thoughts, speaking in effect.
 (34)

Lo mismo el 54 de Sidney, que concluye: *They love indeed who quake to say they love*. Ambos anteponen la sinceridad a la palabra.

Pero para Sidney, la afectación iba unida no sólo a la falsedad, sino también a un afeminamiento relacionado con la metáfora del azúcar que empalaga, y derivado sin duda de manuales civilizadores como los de Erasmo y Castiglione. Estos en un principio prometían la convivencia armónica a través de la sublimación del sexo y la violencia. El problema viene cuando quienes se ufanan de refinados no se dan cuenta de que la delicadeza puede alcanzar excesos grotescos. De ahí que Sidney no tolere a esos *dainty wits*.

De la valoración de la interioridad en poesía, del conflicto aparente entre el artificio y la verdad, quizá se derive en parte la guerra entre Lope y Góngora. Lope, aunque utiliza múltiples máscaras, siempre se reconoce como presencia en sus poemas. Los versos de Góngora, sobre todo el Góngora tardío, proclaman a gritos su origen, pero en ausencia de su autor. Lope condena esa ausencia como afectación, pero la condena en sus efectos más conspicuos:

34 Shakespeare, *op.cit.*, p.45.

[Los culteranos] escriben desatinos bárbaros, quedando sus composiciones sin dulzura y sentencia, *sin cuerpo y alma*, dando a beber penado a los hombres doctos, confusión y desconfianza a los ignorantes. Yo confieso que lo soy [...] pero no tanto que como a indio me engañen con cuentas azules y cascabeles de azófar, que es lo mismo que esta nueva Poesía, *colores y ruido*. (35)

Lope explica su rechazo a la nueva poesía diciendo que él no es como esos indios estúpidos que daban oro por baratijas. Sidney esboza una analogía prácticamente idéntica al hablar de esos indios que usan aretes en la nariz y los labios, y no en el lugar "natural" para los aretes, que son las orejas. Lo que ninguno de los dos analiza es por qué para alguien las cuentas pueden ser más valiosas que el oro, o si de verdad es más natural usar aretes en las orejas que en cualquier otra parte del cuerpo. Sin embargo, la referencia a los indios es ideal para explicar cómo un poeta podía sentirse completamente ajeno a otro, tanto como un nacional con respecto a un extranjero, e igual de hostil. Pero el oficio de poeta no es como otros, con reglas claras. Y esa ausencia de alma y cuerpo percibida por Lope se deriva del mismo error del que cree que el oro vale más que las cuentas o que el arete debe ir en la oreja. No quiero decir con esto que no haya malos poetas, sino que los criterios no sólo son endeables, sino a menudo errados.

No se debe confundir el problema de la afectación con la cuestión de apolíneos y dionisiacos. La historia favoreció un tiempo a éstos, los sinceros, humildes y viriles, cuyo discurso de marginación introspectiva culmina

35 Orozco Díaz, *op.cit.*, p.344.

con el romanticismo. Pero la Generación del '27 aprendió a revalorar a Góngora. Y a fin de cuentas, la polaridad percibida entre arte expresivo y arte despersonalizado quizá sea más un asunto de la sociología que de la estética, o quizá sólo exista en la mente del artista que se forja una identidad en su obra sin que necesariamente coincida con la verdad.

CAPITULO CINCO: El enemigo soy yo: "desnúdame de mí"

Al fin [...] me desvirque de poeta en un romancico, y luego un entremés y no pareció mal [...]

No me daba manos a trabajar, porque acudían a mí enamorados, unos por coplas de cejas, otros de ojos; cuál, soneto de manos y cuál, romancico para cabellos. Para cada cosa tenía su precio, aunque como había otras tiendas, porque acudieran a la mía, hacía barato. (1)

Más que ninguno, Quevedo se perfila en sus sonetos como poeta muy desconfiado para con su propio oficio. Por un lado, lo ve como una forma bastante fácil, y no por ello menos ridícula, de hacer dinero, como lo demuestra esta cita del *Buscón*. En este nivel tan primitivo, percibe a los poetas rivales como enemigos en la lucha por la supervivencia. Por otra parte, como poeta culto de gran fama, es bien sabido que tomó partido en contra del gongorismo y escribió muchos poemas para satirizarlo, como el soneto *A un tratado impreso que un hablador espeluznado de prosa hizo en culto*, y la *Receta para hacer Soledades en un día*. Además, su rechazo de la oscuridad culterana lo llevó a presentar modelos de claridad, dos maestros modernos, Fray Luis de León y Francisco de la Torre, cuyas obras editó y prologó. Pero Quevedo, como poeta, no era un *llano*, como Lope. A pesar de que, como él, acabó gongorizado, encarna un tercer frente de la misma magnitud. Lo que llamamos conceptismo pretendía dar nueva y aumentada complejidad al fondo, conservando relativamente la sencillez

1 Quevedo, *El Buscón*, p.160.

de la forma (2). Esto presupone el manejo ingenioso de datos provenientes de distintas fuentes. Así pues, si Góngora se caracteriza como agudo creador de mundos estéticos, y Lope como curioso explorador del mundo interno, Quevedo vuelve los ojos a la realidad, y de ahí deriva buena parte de su poesía.

"Ignorante e ignorado"

Su célebre suspicacia se explica como el fruto de una visión que escudriña con ojo incisivo al mundo de la corte en todos sus niveles. Así descubre, en los demás y en carne propia, el tema que lo obsesiona: el terrible contraste entre apariencia y realidad. No logra, sin embargo, la objetividad casi científica de Shakespeare en su teatro, y a pesar de que él mismo participa en la mascarada, juzga a la sociedad y a sí mismo con el rigor ético de Séneca (a quien emula repetidamente) y la ironía de Juvenal. Así, con enorme destreza de oficio utiliza al soneto como cámara fotográfica, y con él recorre cortes y callejones. Con el filtro de la exageración, hace resaltar los rasgos justos en las caricaturas del rico, el avaro, la vieja y sus afeites, el cornudo, el ladrón, el médico, el juez, el dentista, el

2 Por supuesto, estas clasificaciones son sólo instrumentales y de corto alcance; tanto estos tres poetas como sus contemporáneos, hicieron uso de todos los recursos disponibles en su época para los intereses de esa misma época. Baste recordar que Gracián, en su *Agudeza y arte de estilo* cita más ejemplos de Góngora que de ningún otro poeta, y no por eso deja de considerarse el manifiesto del conceptismo.

desdentado, el calvo, la adúltera, la prostituta y cuantos más haya observado.

A primera vista, uno diría que él se siente del todo ajeno a los retratados, pero luego se ve que, con enorme dolor, se identifica con ellos. Son rostros ajenos que por su percepción agudísima no puede sino percibir afines. Por eso se sabe obligado a intentar cambiarlos, y de ahí el comentario moral. Este muchas veces se percibe de antemano como inútil, y el resultado son las imprecaciones violentas que cierran aleccionamientos vanos. Mueve a la risa, sí, pero a menudo toca fibras hondas sin piedad. Su capacidad para reconocerse en el otro se ve mermada por su mismo apego, que le impide incluir en su visión el factor dulzura o amor. El resultado es el asco, la repugnancia ante una sordidez que no puede dejar de percibir, pero que lo rebasa. El impulso es alejarse, salir huyendo de esa galería infernal de espejos deformantes. Incluso al salir, sólo ve imágenes de muerte y descomposición. Busca, contra la enfermedad de las apariencias, la imposible constancia del peñasco, el platónico aislamiento de la choza, y esboza la amarga sonrisa de quien desde la orilla ve naufragar el navío de las empresas mundanas (3). No comprende la estulticia de quien ve el mal y no se pone a salvo. Ponerse a salvo significa encauzar hacia adentro la violenta

3 Ver sonetos "Miré los muros de la Patria mía...", "De amenazas el ponto rodeado...", "Dichoso tú, que alegre en tu cabaña..." y "¿Ves esa choza pobre, que en la orilla...?"

reacción contra lo que ve, replegarse sobre sí mismo,
sacarse el ojo que lo ofende:

[Conveniencias de no usar
de los Ojos, de los Oídos y de la Lengua]

Oír, Ver y Callar, remedio fuera
En tiempo que la Vista y el Oído
Y la Lengua pudieran ser sentido,
Y no delito que ofender pudiera.

Hoy, sordos los remeros con la cera,
Golfo navegaré que (encanecido
De huesos, no de espumas) con bramido
Sepulta a quien oyó Voz lisonjera.

Sin ser oído y sin oír, ociosos
Ojos y orejas, viviré olvidado
Del ceño de los hombres poderosos.

Si es delito saber quién ha pecado,
Los vicios escudriñan los curiosos,
Y viva yo Ignorante e Ignorado.

(4)

Aunque su mirada crítica tiene como fin el fortalecimiento de la sociedad, su expresión se percibe como antisocial, como un *delito*, que tiene que pagar perdiendo el favor de *los hombres poderosos*, de quienes muy a su pesar depende. Este soneto es la enunciación de un propósito de enmienda no exento de ironía. En adelante no pertenecerá al grupo de *los curiosos* que escudriñan los vicios. El lustre mundano le exige negarse, por un lado, a denunciar o querer remediar los males que ve. Por el otro, debe negarse a escuchar a las sirenas de los halagos y los premios, que son lo contrario del ceño fruncido, pero que se reciben como sobornos. Su integridad moral le impide abrir sus sentidos hacia un lado y cerrarlos hacia el otro, así que plantea la

posibilidad de cerrarlos en definitiva. Y esto significa retirarse de la arena del circo cortesano, abandonar su papel de poeta pretendiente del favor aristocrático, e incluso su papel de contendiente poético; negarse a competir, al menos en términos distintos de los suyos, como se verá más adelante (5).

Vida retirada

La poesía resultante es un lugar común: menosprecio de corte y alabanza de aldea, versión renacentista del *Beatus ille* horaciano. La ignorancia voluntaria que cierra el soneto anterior se refiere a cerrar los ojos ante las atrocidades del mundo. El retiro, por el contrario, fomenta el estudio y la reflexión.

5 Dada la enorme producción de sonetos en castellano y la comparativamente escasa en lengua inglesa, no hay ningún inglés que use el soneto como Quevedo. El soneto 29 y especialmente el 66 de Shakespeare evocan en un momento dado sentimientos parecidos. Sin embargo, en ninguno de ellos hay una desazón total porque su amor justifica la vida en todas sus manifestaciones. Jamás llega, como Quevedo, al punto más negro del sarcasmo, como en los versos *Temo la muerte, que mi miedo afea/ Amo la vida con saber que es muerte*. (En *Obras escogidas*, p.328.) Acaso Jonathan Swift, atrás de una de sus más oscuras máscaras, explore cien años después territorios similares con el mismo enojo y la misma indignación; pero claro, no en sonetos. Como tampoco en sonetos critica John Donne la vida cortesana con mordacidad, pero sin perder el sentido del humor. Él utiliza la sátira clásica al estilo de Persio y Juvenal. (Ver Cohen, p.128.)

[Algunos años antes de su prisión última,
me envió este excelente soneto,
desde la Torre]

Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos pero doctos libros juntos,
Vivo en conversacion con los difuntos,
Y escucho con mis ojos a los muertos.
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
O enmiendan o fecundan mis asuntos,
Y en músicos callados contrapuntos
Al sueño de la vida hablan despiertos.
Las Grandes Almas que la muerte ausenta,
De injurias de los años vengadora,
Libra, oh gran Don Josef, docta la Imprenta.
En fuga irrevocable huye la hora;
Pero aquélla el mejor Cálculo cuenta,
Que en la lección y estudios nos mejora.
(6)

Aquí la actitud es de apertura, de relajamiento, si bien su conversación, como dice el verso 3 con inesperadas resonancias posmodernas, es con los difuntos. La soledad aparentemente garantiza el control del mundo circundante, y si su periferia es estrecha, el estudio la amplifica, como la nuez de Hamlet: *I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams* (7). De las pesadillas no se puede huir; y eso será en última instancia lo que lleve al poeta a enfrentarse consigo mismo.

Antes de entrar a ese tema, veamos el siguiente soneto tomado de las *Flowers of Sion* (1630) de William Drummond of Hawthornden. Ejemplifica muy bien el tópico del *Iocus amoenus*.

6 Quevedo, *Poesía varia*, p.178. El aludido es Josef Antonio González de Salas, amigo y editor de Quevedo. La Torre es la de Juan Abad, casa de retiro de Quevedo al sur de la Mancha.
7 *Hamlet*, II, ii; *Shakespeare Tragedies*, p.512.

extraña la compañía de otros. Igual que Quevedo, entabla conversaciones silenciosas no con los libros salidos de la imprenta, sino con el libro de Dios que es el mundo natural (9).

Andrew Marvell, en su poema "The Garden", le da un nuevo giro al tópico de la vida retirada. Le resulta fascinante, desde el punto de vista sensorial, la enorme variedad de plantas, flores, árboles y frutos que se encuentran en su jardín (cuyos linderos, por cierto, no se mencionan). Éste es de una liberalidad superlativa, pues hay de todo en abundancia. Pero lo más curioso de su visión edénica es que se preocupa por negarle su lugar tradicional a la mujer, pues ella es para él un recordatorio de la odiosa corte:

No white nor red was ever seen
So am'rous as this lovely green.

Y después:

Two paradises 'twere in one
To live in paradise alone. (10)

El rojo y el blanco son los colores de la poesía amorosa; son los colores de Góngora, que según J.M. Cohen pudo tener influencia en Marvell (11). Él los cancela por poco eficaces en comparación con el verde, tan recurrente en su obra; por

9 Ver, del mismo Drummond, su famoso soneto "The World" que empieza con el siguiente cuarteto: *Of this faire Volume which wee World doe name/ If we the sheetes and leaves could turne with care,/ Of Him who it corrects and did it frame/ We cleare might read the Art and Wisdom rare!* (*Op.cit.*, p.263.)

10 Marvell, "The Garden", *The Complete Poems*, pp.100-101.

11 Cohen, *op.cit.*, p.93, 98-9.

añadidura, expulsa a la dueña de ese estandarte para imaginar el paraíso de la soledad. En él, la mente intoxicada de verde permite que el alma salga y, como pajarillo, se pose en las ramas de un árbol y cante. Debo subrayar que en este poema Marvell le dice no a la mujer y a la poesía amorosa al estilo petrarquista.

Después de un gran rodeo los poetas empiezan a regresar a la finalidad original de la poesía según Castiglione. Debido al desgaste de la poesía amorosa y la corrupción de la misión del poeta, ambos se rechazan para revigorizar la búsqueda espiritual propuesta desde antes por el amor racional.

La del poeta que escribe versos amorosos en su juventud y sacros en la madurez es una historia que se repite. Así por ejemplo Aldana, Donne y Quevedo. (Lope de Vega tuvo periodos intermitentes de ambas poesías.) Este hecho sólo revela que la individualización paulatina de las búsquedas poéticas y espirituales es un fenómeno colectivo, prescrito también en cierto modo por el bembismo y el petrarquismo. El mismo Sidney, en uno de sus sonetos aislados, se despide del amor terreno y alienta a su mente a buscar cosas más elevadas:

Leave me, O love which reachest but to dust,
 And thou, my mind, aspire to higher things;
 Grow rich in that which never taketh rust,
 What ever fades, but fading pleasure brings.
 Draw in thy beams, and humble all thy might
 To that sweet yoke where lasting freedoms be;
 Which breaks the clouds, and opens forth the light
 That doth both shine, and give us sight to see.

O take fast hold, let that light be thy guide
 In this small course which birth draws out to
 And think how ill becometh him to slide, I death,
 Who seeketh heaven, and comes of heavenly breath:
 Then farewell, world; thy uttermost I see,
 Eternal love, maintain thy life in me.

Splendidum longum valedico nugis
 (I bid a long farewell to splendid trifles)
 (12)

Con su apostrofia característica, Sidney se desdobra ahora para hablarle a su mente. El verso clave es el 5. Sidney no habla explícitamente de la soledad como condición indispensable para el crecimiento espiritual. No obstante, recupera una señal que ya había utilizado muchas veces en *Astrophil and Stella*: buscar el interior, ir hacia adentro, *Draw in thy beams*. La luz de la razón ya no se dedicará a aclarar metáforas que midan un amor mundano, sino a alumbrar, con humildad, el propio interior. Igual que Quevedo y la constancia, Sidney anhela algo más que polvo, algo que no se oxide, la libertad duradera que paradójicamente trae el yugo del amor eterno, al que ruega lo acompañe. El amor espiritual se entiende como añoranza de Dios. Es un hambre que no se sacia jamás, de ahí su permanencia. El enemigo en este punto, todavía algunas veces recibe el nombre del diablo medieval, pero casi siempre se llama mundo. El verso 13, *Then farewell, world; thy uttermost I see*, tiene algo de la negativa quevedesca a ver los horrores y las delicias mundanas, pero el verso 14 ya

12 Sidney, "Certain Sonnets" 32, *op.cit.*, p.36.

incluye un indicio de adónde se ha de poner ahora la vista (13).

Muerte

Lo que hace despreciable al mundo es su carácter cambiante, su inconstancia. Ésta se percibe en dos enemigos más, que en realidad son dos caras de una misma verdad: el tiempo y la muerte. Son los temas por excelencia del Renacimiento tardío. Despiertan gran inquietud y curiosidad entre los artistas. El tema de la muerte a veces tiene todavía mucho de la emblemática medieval. El objeto que la evoca es la calavera.

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura destos huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que mirándola detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo,
marchita ya con tan helados besos,
aquí los ojos de esmeralda impresos,
color que tantas almas entretuvo.

Aquí la estimativa en que tenía
el principio de todo el movimiento,
aquí de las potencias la armonía.

¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
donde tan alta presunción vivía,
¿desprecian los gusanos aposento?

(14)

Es el cráneo de una mujer. El orgullo suntuario del blasón que estructura el poema, se ha convertido en un recatado y un tanto morboso señalar las partes que antes fueron rosas y azucenas. Lo que fue el rostro de la

13 Nótese que el *eternal love* de Sidney es muy distinto del de Drummond.

14 Lope de Vega, *Poesía selecta*, p. 329.

desdeñosa es ahora desdeñado por los gusanos. Pero en el poema no se despierta otra sensación que la del asombro ante los estragos que hace la muerte en la carne.

La meditación ante una calavera es tópico del Renacimiento, como lo confirman las incontables imágenes de santos (sobre todo María Magdalena y San Ignacio de Loyola, cuyos *Ejercicios espirituales* fueron muy importantes para fomentar la nueva sensibilidad religiosa); siempre con el *memento mori* cuya esfera parodia la gloria mundana del orbe dorado de los reyes. Pero la comparación obligada aquí es con Hamlet contemplando el cráneo del bufón Yorick:

He hath borne me on his back a thousand times; and now how abhorred in my imagination it is! My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set a table on a roar? Not one now to mock your own grinning? (15)

En el soneto de Lope no hay apostrofia explícita. Hay dialogismo sólo si se entiende la voz del poeta como la voz de un maestro (¿de anatomía moral?) dando una lección. Pero en el fragmento de *Hamlet*, éste se dirige directamente a la muda cabeza de Yorick, que sin embargo es elocuentísima, como todas las calaveras sobre las que se medita. En ambos ejemplos la perplejidad es fruto del contraste entre el recuerdo y el presente. No sólo entre el recuerdo de la carne blanda y la dureza actual del hueso, aunque por ser una evocación táctil sea tan poderosa. Es también la

15 *Hamlet*, V, i. *Shakespeare's Tragedies*, p.562.

ausencia del aliento y de la mente, la curiosa *estimativa* de Lope, o sea la "facultad y potencia para hacer juicio y formar conceptos de las cosas" (16). Esa *estimativa* es lo que no tiene ahora Yorick para hacer un chiste sobre su propia condición.

Tiempo

En ambos casos, la meditación sobre la muerte se razona en términos temporales: antes y ahora. La muerte puede verse entonces como cualquier cambio, y el cambio sólo se entiende en el tiempo. Más incluso que la muerte, el enemigo de la constancia es el tiempo.

En el soneto 129 de Shakespeare (17), se percibe un torbellino que se cierra sobre sí mismo y se vuelve a abrir, en torno al tema de la lujuria. El efecto de vértigo se logra a través de los tiempos verbales, como en el verso 10: *Had, having, and in quest to have, extreme;* frases preposicionales, *in action-till action*, que al abrir y cerrar un verso producen la sensación de redondez y término, que sin embargo no es eso sino la entrada a una espiral. Esta espiral es apropiada para el tema de la sed eterna de los lujuriosos. Veamos ahora cómo se plantea el problema del tiempo desde el punto de vista de quien mira atrás y siente cercana la muerte.

16 *Diccionario de Autoridades*, citado en Lope, *Poesía selecta*, p.329.

17 Ver arriba, p.92-3.

"¡Ah de la vida!" ... ¿Nadie me responde?
 ¡Aquí de los antaños que he vivido!
 La Fortuna mis tiempos ha mordido;
 Las Horas mi locura las esconde.
 ¡Que sin poder saber cómo ni adónde
 La Salud y la Edad se hayan ruido!
 Falta la vida, asiste lo vivido,
 Y no hay calamidad que no me ronde.
 Ayer se fue; Mañana no ha llegado;
 Hoy se está yendo sin parar un punto:
 Soy un fue y un será y un es cansado.
 En el Hoy y Mañana y Ayer junto
 Pañales y mortaja, y he quedado
 Presentes sucesiones de difunto.

(18)

La exclamación inicial, por la cual el poeta espera una respuesta sin obtenerla, es ya un ejemplo de los diálogos que se entablan en la soledad. Las preguntas del segundo cuarteto son cómo y adónde: qué hechicero quitó una realidad material y puso otra sin que yo me diera cuenta. A pesar de su profundo extrañamiento, la octava es un lamento bastante convencional de quien no pudo *atrapar al día*. La parte magistral del soneto es la vuelta porque no está supeditada a ninguna experiencia concreta como la enfermedad y la vejez, salvo la de estar vivo y consciente. Su vigencia se activa, como un mecanismo ingenioso, en el momento mismo de leer. Es como una ventana con vista privilegiada al flujo del tiempo. La técnica de los verbos descrita arriba aquí se emplea con el verbo *ser*, cuyas conjugaciones en el verso 11 se igualan a la identidad del sujeto. Es una identidad fragmentada: los verbos conjugados se han petrificado en sustantivos: *un fue, un será, un es*, que sumados dan lo que se percibe como un muy melancólico resultado: *soy*. Y si no

soy más que la suma de estados cambiantes, no soy nada. A diferencia del optimista Wordsworth, *the child is father to the man*, el Quevedo de este soneto ve en cada estado nuevo la muerte del estado anterior. Su soy [...] un es cansado se hunde aún más en la terrible conclusión: [Soy] presentes sucesiones de difunto.

Una versión mucho más objetiva pero no menos estremecedora es, claro, este famosísimo de Góngora.

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta
que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad. A quien lo duda
(fiera que sea de razón desnuda)
cada sol fugitivo es un cometa.
Confiésalo Cartago, ¿y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porfías
en seguir sombras y abrazar engaños.
Mal te perdonarán a ti las horas,
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.
(19)

Licio es el nombre pastoril adoptado por Góngora para sí mismo. Estamos ante un soneto de los que se suelen clasificar como filosófico-morales, en el cual el poeta monta o escenifica un diálogo interno entre una voz con autoridad y un nombre que, como se deduce de los tercetos, pertenece a alguien que vive y actúa en el mundo (si porfías/ en seguir sombras, etc.) No es un examen de conciencia, como el de Quevedo, ni la enseñanza sentenciosa

de un maestro a su discípulo, sino una mezcla de ambas cosas, dicha con grandera poética.

Séneca, en "De la vida bienaventurada", advierte:

[...] nunca es cosa segura aquella cuya naturaleza es móvil y por eso no puede tener ninguna realidad aquello que viene y pasa aceleradísimo y tiene su término en su mismo uso porque tiende hacia aquello mismo que es su fin y desde su comienzo ya mira su acabamiento. (20)

Esta idea de Séneca influyó mucho en los poetas españoles de la época, sobre todo en Quevedo, cuyo viaje veloz de los pañales a la mortaja resume la vida humana en medio verso. El soneto de Góngora, por su parte, podría decirse que trata de desglosar esa muy larga palabra elegida por el traductor de Séneca: *aceleradísimo*.

El verso primero, *Menos solicitó veloz saeta*, desconcierta. Sólo cuatro palabras sin artículos. A primera vista parece que se trata de un sujeto elidido cuyo objeto directo es la saeta, pero en el siguiente verso se descubre que el objeto directo es *destinada señal*. Eso convierte a la saeta en el sujeto de la oración, colocado, por hipérbaton, al final del verso. El recurso es apropiado en más de un sentido: en primer lugar, la ubicación de la palabra *saeta* emula la punta de la flecha que designa. El encabalgamiento entre los versos 1 y 2 representa la aceleración de esa misma flecha; y la resolución del enigma sintáctico planteado por el hipérbaton emula a su vez el encuentro de la flecha con su blanco, en la millonésima de segundo que

20 *De la brevedad de la vida y otros escritos*, p.63.

transcurre desde que lo toca hasta que lo *Emuerde3 aguda*. Esto se aprecia mejor al leer los versos en voz alta, y observar que la entonación sube para abrir la tensión y baja después de la coma para completar la oración. Si bien describí el soneto de Quevedo como una ventana con vista al río del tiempo, estos versos de Góngora son una visión en cámara lenta de ese mismo flujo, con una poderosa lente de aumento.

Queda además la riqueza compacta de la frase *menos solicitó* que significa "menos tiempo tardó en solicitar que en morder, aguda". La palabra tiempo no aparece ni una vez en todo el soneto, pero es lo que lo rige y le da sentido. Después de todo, la poesía misma es una experiencia en el tiempo. Ahora bien, una saeta que solicita es una saeta dotada de voluntad propia. En este caso, el ciego no es el arquero (como Cupido), sino la flecha veloz, que obedece con ciega celeridad el designio del arquero misterioso que la dotó de fuerza. El arquero está ausente; la flecha que milagrosamente tiene voluntad, es el hombre; su veloz vuelo, la vida.

Un efecto análogo pero más sereno, es decir, visto desde una distancia mayor, se observa en el raro encabalgamiento que une los versos 3 y 4 con los versos 5 y 6. El efecto de estos versos depende más de su sonoridad. Obsérvese, por ejemplo, la repetición de los sonidos /k/ y /s/, además de las modulaciones vocálicas que se abren y se cierran en el verso 5, *que presurosa corre, que secreta*. El

siseo intermitente del verso i que imita el sonido de la flecha que corta el aire, se convierte después en el siseo susurrante del velorio que pone fin a *nuestra edad*.

La segunda mitad del cuarteto, extrañamente partido a la mitad del verso o, es una advertencia que recuerda el pareado final del 129 de Shakespeare al que me referí antes, pero que incluye ahora una "cámara rápida" del sol cruzando el cielo con la velocidad de un cometa ominoso.

El primer terceto, con su alusión clásica, marca el inicio de la apostrofia, retardada hasta este momento. El terceto final recurre a la metáfora de la erosión, pero le da un nuevo giro con una anadiplosis que funciona como el eco abatido de los encabalgamientos de la octava. Los verbos *limando* y *royendo* convierten a las horas en limas y a los días en ratas, cuyo mero transcurso se traduce en una mortífera fricción.

Pero si esa fricción es inevitable, ¿cuál es entonces el peligro? ¿Qué es lo que no perdonarán las horas y los días? ¿Qué significa *seguir sombras y abrazar engaños*? Sombras y engaños se asocian con las veleidades de la fortuna y la inconstancia de lo mundano. Y, como se vio en el soneto de Sidney, el mundo se perfila como uno de los enemigos a vencer, y para hacerlo se renuncia a él. Por otra parte, los verbos *seguir* y *abrazar* se relacionan con la porfía, es decir, con la voluntad individual que, ciega, se empecina en el error. Tras haber renunciado al mundo, surge la búsqueda interna del enemigo más peligroso: uno mismo.

Cortejar a Dios

Mil veces callo que romper [deseo]
 el cielo a gritos, y otras tantas tiento
 dar a mi lengua voz y movimiento
 que en silencio mortal yacer la veo.

Anda cual velocísimo correo,
 por dentro el alma, el suelto pensamiento,
 con alto y de dolor lloroso acento,
 casi en sombra de muerte el nuevo Orfeo.

No halla la memoria o la esperanza
 rastro de imagen dulce y deleitable
 con que la voluntad viva segura.

Cuanto en mí hallo es maldición que alcanza,
 muerte que tarda, llanto inconsolable,
 desdén del cielo, error de la ventura.

(21)

En contraste simétrico con el soneto "Mil veces digo..." (22), en éste Aldana exclama *mil veces callo*, pero al enunciarlo se contradice, y ahí empieza la desesperación que es el tema de este soneto. *Romper el cielo a gritos* es la violenta reacción de quien siente a ese cielo sordo y mudo; de quien supone a un interlocutor incommovible que parece jactarse de su impavidez. Paradójicamente, el poeta dice descubrir que la muda es su propia lengua, que ve perdida su elocuencia. Confrontándose a sí misma, la voz que alcanza a proferir las palabras del poema describe a su mente sin riendas como agitada, exasperada, como un animal enjaulado que va y viene sin rumbo: *anda [...] por dentro el alma*. Es lugar común decir que el cuerpo es la cárcel del alma; aquí el alma es la cárcel del pensamiento, aquélla, pasiva, y éste, activo y sin reposo. Aldana no se identifica

21 Aldana, *Poesías castellanas completas*, p.389.

22 Ver arriba, p.90.

con Orfeo lleno de orgullo, como hicieron Herrera y otros. No comparte aquí con él su poder, sino su impotencia. Como él, se siente rodeado de tinieblas.

Este soneto no tiene, como muchos, dos tiempos, dos inspiraciones, una que abra y otra que cierre, una que reclame y otra que consuele. Este soneto va siempre hacia abajo, en picada. La causa de la caída es el vacío y la angustia que el poeta "halla en sí". En un primer momento, la búsqueda interna parece conducir a un muro, a la pérdida de la capacidad de diálogo, a dudar sobre la factibilidad misma de la interlocución. "¿Dónde está el otro? ¿Con quién hablar?" En el amor y en el concurso, por lo menos estaba clara la identidad propia, si no la del interlocutor. En este soneto, el poeta sabe adónde se tiene que dirigir (al cielo), pero se declara incompetente con frustración y desconsuelo.

Hay que empezar otra vez desde cero. Y la lección que mejor aprendieron los poetas, la que memorizaron y repitieron hasta el cansancio, es la del cortejo.

Oh, to vex me, contraryes meet in one:
 Inconstancy unnaturally hath begott
 A constant habit; that when I would not
 I change in vowes, and in devotione.
 As humorous is my contritione
 As my profane Love, and as soone forgott:
 As ridlingly distemperd, cold and hott,
 As praying, as mute, as infinite, as none.
 I durst not view heaven yesterday; and to day
 In prayers, and flattering speeches I court God:
 To morrow I quake with true fear of his rod.
 So my devout fits come and go away

Life a fantastique Ague: save that here
 Those are my best dayes, when I shake with feare.
 (23)

La primera diferencia es que aquí la inconstante no es la dama (ni siquiera hay dama), sino el propio sujeto, enemigo de sí mismo. "Por no hacer mudanza en su costumbre" es inconstante, *unnaturally*. Pero si hay un recuerdo del amor profano, un recuerdo suficientemente poderoso como para darle forma a esta nueva experiencia: el arrepentimiento. Éste parece manifestarse como una enfermedad (a *Fantastique Ague*) que es ya el principio de la cura. No puede haber contrición sin el reconocimiento de la dualidad básica del ser y el deber ser. La virtud máxima de la constancia exige la orientación hacia el deber ser más alto, que es para con Dios. El frío y el ardor del amor profano se traducen aquí en la crisis febril y destemplada que precede a la mejoría. El poeta nota que su voluntad (la porfia gongorina) es caprichosa y cambiante. Se alternan el rezo y el mutismo, la profundidad infinita y la vacuidad.

Este poema no se plantea todavía como diálogo, sino como confesión, es decir, como el reconocimiento que resulta de explorar el interior propio. Pero la brújula ya apunta hacia el nuevo norte, el interlocutor eterno que no está sujeto a los accidentes mundanos. Los "diálogos" con Dios se llaman oración o rezos. Tienen en común con el cortejo el hecho de ser súplicas, sólo que aquí lo que se persigue no

23 Donne, "Divine Poems" XIX, *The Complete Poems of John Donne*, p. 447.

es el favor de la dama, sino la gracia divina. En el soneto anterior, Donne reconoce sin embargo la estrechez del método. Cuando dice *to day/ in prayers, and flattering speeches I court God*, identifica la oración con la adulación. Como se vio en el capítulo anterior, la adulación no es tanto que el adulado valga menos de lo que dice el adulador, sino que el adulador eso cree. Adular a Dios, coquetearle, es no creer en él. Por eso su cortejo sigue atrapado en el ciclo del ayer, el hoy y el mañana. La única ventaja es reconocerlo, y eso es el arrepentimiento, tema sobre el cual se escriben muchísimos sonetos. Lo irónico del caso es que para los primeros sonetistas amorosos, la profesión de amor a la dama era una profesión de amor a Dios. La trayectoria del soneto renacentista, desde este punto de vista, es una trayectoria de boomerang. Ya sin el icono femenino, el hombre de nuevo se dispone a adorar a Dios, a la manera del hijo pródigo.

Por supuesto que en todo esto influyen los drásticos cambios religiosos que se dieron en la época. Ya se mencionó, por ejemplo, la influencia de los *Ejercicios* de San Ignacio, tanto en España como en Inglaterra (24). Por otra parte, podría trazarse un paralelismo entre el protestantismo iconoclasta en particular o la nueva *pietas* en general, y la sustitución del amor profano por el sacro en poesía.

24 Ver Louis Martz, *The Poetry of Meditation* y Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía a lo divino en la cristiandad occidental*.

La poesía mística española del siglo XV adquirió nueva vigencia a mediados del XVII, como lo atestigua, por ejemplo, la inusitada popularidad de Santa Teresa entre algunos poetas ingleses, entre los que destaca Richard Crashaw. Pero el acercamiento directo entre el individuo y Dios, sin intermediarios, toma el giro que esa poesía le dio a la poesía profana. Si el enemigo es ahora el voluntarismo que por tradición se asocia con la virilidad, los poetas asumen entonces el papel de la pasividad femenina, y a veces llegan a extremos de violencia verbal enfermiza, como en el famoso XIV de Donne.

Batter my heart, three person'd God, for you
 As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend;
 That I may rise and stand, o'erthrow me and bend
 Your force to breake, blowe, burn and make me new.
 I, like an usurpt towne, to'another due,
 Labour to'admit you, but Oh, to no end,
 Reason, your viceroy in mee, mee should defend,
 But is captiv'd, and proves weake or untrue,
 Yet dearly I love you, 'and would be lov'd faine,
 But am betroth'd unto your enemye,
 Divorce mee, 'untie or breake that knot againe,
 Take mee to you, imprison mee, for I
 Except you' enthrall mee, never shall be free,
 Nor ever chast, except you ravish mee.

(25)

Se destaca aquí tanto la cantidad como el tenor de los verbos del primer cuarteto, que abre con el muy agresivo e inusual imperativo *Batter my heart*. En este soneto ya hay un apóstrofe explícito al Dios trinitario, a quien se suplica actúe con violencia sobre el sujeto. El verso 3 da sus motivos: that I may rise and stand. Para poder volver a

erguirse con una virilidad más duradera, debo antes pasar por una horizontalidad iniciática (*o'arthrow me*). La metáfora o concepto, que en inglés se describe como metafísica, es la de una ciudad sitiada (26). El yo del poema se presenta como el único aliado de Dios que trata de dejarlo entrar. Ni siquiera puede contar con la ayuda de la razón, virrey de Dios, porque es demasiado débil y está cautiva. Tanto la ciudad sitiada como el enemigo del verso 10 revelan una presencia ajena indeseable que en este poema no tiene nombre, pero que en otros, como el XVII de la misma serie, se llama diablo. Ese diablo, como en el teatro medieval, se percibe como adversario y usurpador, pero se ha interiorizado definitivamente. El poeta dice estar casado con él, como doncella malcasada con un monstruo, pidiéndole al apuesto caballero (Dios) que la libere.

La identidad del poeta se fragmenta para explicar su situación, pero se unifica para suplicar. Los tres últimos versos piden castigo para un *mee*, no para el enemigo. De lo que se deduce que el *mee* equivale a *your enemy*: "el enemigo

26 En su célebre introducción a la antología titulada *The Metaphysical Poets*, Helen Gardner define así al concepto metafísico (*metaphysical conceit*): "A conceit is a comparison whose ingenuity is more striking than its justness, or, at least, is more immediately striking. All comparisons discover likeness in things unlike: a comparison becomes a conceit when we are made to concede likeness while being strongly conscious of unlikeness... [when] we feel their incongruity." (p.19) Y más adelante: "In a metaphysical poem, the conceits are instruments of definition in an argument or instruments to persuade. The poem has something to say which the conceit explicates or something to urge which the conceit helps to forward. It can only do this if it is used with an appearance of logical rigour..." (p.21)

soy yo". Nótese además la violencia del clamor por el rapto; es un rapto que en vez de mancillar, purifica, vuelve casto, castiga. Ingenio de tortuosidad típica llevada al extremo.

Afin, pero más diáfano es el siguiente, de Quevedo.

[Pide a Dios lo que le conviene,
con sospecha de sus propios deseos]

Un nuevo corazón, un hombre nuevo
ha menester, Señor, el Alma mía;
desnúdame de mí, que ser podría
que a tu piedad pagase lo que debo.

Dudosos pies por ciega noche llevo,
que ya he llegado a aborrecer el día,
y temo que he de hallar la muerte fría
envuelta en (bien que dulce) mortal Cebo.

Tu imagen soy, tu hacienda propia he sido,
y si no es tu interés en mí, no creo
que otra cosa defiende mi partido.

Haz lo que pide el verme cual me veo,
no lo que pido yo, que de perdido,
aún no fío mi salud a mi deseo.

(27)

El viajero perdido en la noche de la incertidumbre pide a Dios que lo vuelva a crear. Así como la tipología bíblica lee en Jesucristo al nuevo Adán, así el poeta ve en su vida de pecado al Adán de la Caída, y pide nazca en él Cristo. *Tu imagen soy* alude, claro, a la imagen y semejanza del Génesis; pero es también la afirmación de un rasgo común entre el yo y Dios. Ese rasgo, sea cual fuere su significado, basta para hacer factible el diálogo y justificarlo.

Como Milton, en su célebre soneto XVI, "*When I consider how my light is spent*", Quevedo usa la metáfora monetaria

27 Quevedo. *Poesía varia*, p.101.

para explicar lo que Dios ha invertido en él. A estas alturas, se aborrece tanto (el día del verso 6 es la claridad de Dios, sí, pero también es el yo del sujeto), que ese interés monetario de Dios por su *hacienda* es lo único que podría salvarlo de la *ciega noche*.

A diferencia de la violencia verbal explícita del poema de Donne, tenemos en el terceto final un púdico *Har lo que pide el verme cual me veo/no lo que pido yo*. La lógica diría que es una paradoja porque si le está diciendo qué hacer; la oración no deja de ser un imperativo. Es un ruego dentro de otro ruego. Se declara incompetente para decirle a Dios cómo actuar en él, y se acoge a la omnisciencia divina. Dice no estar tan perdido como para no darse cuenta de que su *deseo* no es muy confiable. *Deseo* es el otro nombre del enemigo, puesto que encamina al sujeto en direcciones equivocadas; es ciego, como la noche del peregrino. El deseo inmaterial, siempre voraz, se percibe por fin como accesorio, como distinto de la verdadera identidad del yo y prescindible para que ésta aflore.

El poeta dice, por un lado, "yo no soy mi deseo"; aunque por el otro está diciendo que sí lo es: *desnúdame de mí*, en una alusión sesgada a las bodas místicas del *Cantar de los cantares*. Así como el cuerpo se percibe como el ropaje del alma (28), y se desprende de él, es decir, se desnuda al morir, así el deseo se percibe como un aderezo o

28 Recordemos el extremo ridículo al que Swift lleva este lugar común en *A Tale of a Tub*.

ropaje del verdadero yo. Está firmemente enraizado en el ego, y alimenta la porfía. Por eso el poeta pide la intervención divina para extirparlo, porque al mismo tiempo es y no es él.

Este poema, lo mismo que el anterior, tiene ya sin dudas la forma de una oración. De hecho forma parte de una colección llamada *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*. Quevedo usó el nombre del filósofo, calificado de cristiano, "como imagen del llanto de un pecador arrepentido". Lo mismo vale para el David contrito que pide misericordia a Dios (29). Además del tema del arrepentimiento, quiero destacar aquí la imagen del arpa que alude sin lugar a dudas a este género de poesía sacra. A lo largo de toda su historia, el soneto renacentista se comparó con distintos instrumentos musicales: Wyatt tañe el laúd, Garcilaso pulsa la lira. Casi dos siglos después, Wordsworth elogiaría los sonetos de Milton diciendo que en sus manos el soneto *became a trumpet; whence he blew/ Soul-animating strains --alas; too few!* (30)

En esa dirección quiero orientar mi lectura del último poema elegido para este trabajo.

29 Quevedo, *Poesía varia*, p.98.

30 En Milton, *Paradise Lost and Other Poems*, p.78.

"Prayer"

Prayer, the Church's banquet, Angel's age,
God's breath in man returning to his birth,
The soul in paraphrase, heart in pilgrimage,
The Christian plummet sounding heav'n and earth;
Engine against th'Almighty, sinner's tower,
Reversed thunder, Christ-side-piercing spear,
The six-days world transposing in an hour,
A kind of tune, which all things hear and fear;
Softness and peace, and joy, and love, and bliss,
Exalted Manna, gladness of the best,
Heaven in ordinary, man well drest,
The milky way, the bird of Paradise,

Church-bells beyond the stars heard, the soul's
Iblood,
The land of spices: something understood.
(31)

Este soneto es completamente distinto de todos los demás, sin que por ello deje de ser soneto. Su originalidad formal reside en la ausencia total de enunciados y verbos conjugados. Sabemos que hay lazos estrechísimos entre el soneto y la lógica. Aquí la lógica, como el deseo de Quevedo, ha sido desterrada. El poema se rige por otro tipo de organización, una organización que no obedece al interés terminante de la contundencia lógica, que aparenta resolver problemas pero que, como ya se vio, mantiene vivo al voraz deseo. El soneto "Prayer" de Herbert es una lista pura de epítetos explicativos de lo que es la oración. Y la califico de pura porque, a diferencia de otros sonetos de listas, éste no interrumpe la enumeración en el pareado final ni siquiera en el verso 14 por haber caído en la tentación de dar una conclusión. Tampoco los versos constan de un número

31 Herbert, *George Herbert and the Seventeenth Century Religious Poets*, pp.21-2.

regular de elementos; los hay bizombres, pero también de uno, tres y más elementos, separados por comas y puntos y coma. Entre los epítetos no hay una dirección definida de aumento o disminución en cuanto al tamaño de las cosas aludidas, ni de aceleración o desaceleración en el ritmo. El poema tiene un timbre monocorde que si funciona por acumulación, pero que no explota perspectivas o proporciones.

El soneto de Herbert tiene una organización que no es lógica, sino analógica. Su intención es definir lo que es el rezo. Las ventajas de las definiciones analógicas son, primero, su gran riqueza de recursos (32); y en segundo lugar, el hecho de que trazan contornos que, por su diversidad, no circunscriben, es decir, no *cierran* al concepto definido.

Ahora bien, según Herbert, todas las cosas de la lista definen la oración de algún modo. ¿Qué tienen pues en común? Todos los elementos enlistados sugieren una línea, un movimiento básico de A a B: Cristo que *baja* para encarnar en el pan de la eucaristía, los rezos que *suben* hasta la esfera intemporal de los ángeles, el soplo divino de la boca de Dios al hombre, etc. (33). La línea se define como la distancia entre dos puntos; es pues la prueba geométrica de la dualidad, de la existencia del número dos, pero también

32 Recordemos la definición de amor de Lope, la de los celos de Góngora, la de la lujuria de Shakespeare.

33 Para una explicación detallada de cada elemento de la lista, ver Greenwood en *George Herbert...*, pp.249-55.

del tercer elemento que es la línea que los une. En este soneto no hay una apostrofia teatral ni la escenificación de un diálogo; en términos de dialogismo, rebasa esos recursos porque proviene no sólo de un deseo de comunicación sino también de constatar que esa comunicación es posible. El sentido de las líneas sugeridas por los epitetos no es unidireccional. Se mueve de arriba a abajo y de abajo a arriba, hacia adelante y hacia atrás, se expande y se contrae.

La acumulación de sujetos sin predicación puede producir la impresión de falta de elocuencia a primera vista. Sin embargo, los ires y venires llevan una carga casi eléctrica, como el trueno invertido del verso 6. Y esa carga sólo constata la verdad que ya se dijo: la comunicación es posible. Y no me refiero necesariamente a la comunicación entre el hombre y Dios, aunque ese sea el tema del poema. Las implicaciones abarcan todos los niveles. Si es posible la comunicación, entonces el prójimo no es enemigo: ni la dama, ni el rival, ni uno mismo; y, lo que aquí interesa más, la poesía sirve. El diálogo vivo es la Arcadia, es el Paraíso, es "la tierra de las especias". Y si Wyatt prefirió el laúd y Garcilaso la lira, Herbert aquí está tocando una campana. Un solo sonido, sin peligro de melodías que se tengan que resolver; un tañido insistente que no pretende seducir ni convencer ni atacar, sino que sabe de la existencia del otro y borra la distancia ignominiosa con su

sonido. El modestísimo *something understood* indica que se ha recibido un mensaje, que algo ha encontrado su lugar.

CONCLUSION

En su ensayo sobre los sonetos de Shakespeare, Stephen Booth ilustra el problema de las clasificaciones haciendo alusión a la siguiente prueba de psicología infantil: se le dan a un niño unas dos docenas de bloques y se le pide ordenarlos en grupos. Hay seis cubos, seis esferas, seis conos y seis pirámides. Cada uno de los seis elementos tiene un color distinto: hay un cubo azul, uno amarillo, otro rojo, otro verde, otro naranja y otro violeta; una esfera azul, otra amarilla, etc. Los cubos rojo, amarillo y azul tienen un agujero al centro; las esferas naranja, verde y violeta también tienen un agujero, lo mismo que los conos azul, verde y amarillo, y las pirámides roja, naranja y violeta. Los bloques se podrían dividir en dos grupos: los que tienen agujero y los que no, o los que tienen lados angulosos y los que no, o los que acaban en una punta hacia arriba y los que no. También podría formar cuatro grupos según la forma, o seis grupos según el color. La complejidad del problema reside en el hecho de que ninguno de los criterios tiene precedencia sobre los demás. De esto se deduce que ningún sistema ordenador resulta plenamente satisfactorio porque la elección de un criterio implica dejar de lado otros criterios igual de válidos. Booth propone que la solución que se consideraría cuerda sería la del que eligiera uno de los criterios y lo acatara hasta el final (1). Sin embargo, la multiplicidad de factores haría

1 Booth, *An Essay...*, pp.116-8.

que incluso los ordenamientos más caóticos en apariencia tuvieran algún tipo de justificación.

Del mismo modo, en este trabajo me enfrenté al problema de definir el corpus y el enfoque metodológico. No sólo tuve que elegir algunos de los muchos criterios posibles para preferir enunciados coherentes, sino que también tuve que dejar fuera un gran número de criterios y ejemplos tan fructíferos como los incluidos, o más. Los poemas que se comentan aquí responden a un interés obligadamente parcial, cuya solidez sólo puede entenderse en relación con la riqueza de los resultados. El estudio mismo de la competencia genérica y la generación de modelos literarios está relacionado con la observación de resultados, cuyo éxito se mide también en función de su rendimiento y permanencia.

Mi propuesta de lectura se basa en la clasificación de los interlocutores y terceros aludidos más frecuentes de los sonetistas ingleses y españoles para, por un lado, señalar una de las trayectorias que siguen los poetas renacentistas (del amor profano al amor sacro, pasando por los poemas laudatorios, satíricos y filosófico-morales); y por el otro, para hacer notar que la llamada literatura nacional tiene muchísimo en común con la extranjera, cuando ambas comparten un modelo fundador. Baste observar la facilidad con que entran en sintonía las parejas de poemas aquí comentadas, gracias a la riquísima herencia de una forma. El del soneto es un caso ejemplar para verificar que fondo y forma son

inseparables: temas, léxico, motivaciones, actitudes y propósitos van incluidos en el *paquete* que es el soneto renacentista.

El interés de la comparación, por lo tanto, no debe ser decir que los sonetos ingleses son más algo que los españoles, y que los españoles son más otra cosa que los ingleses. Una lectura de ese tipo sólo conduciría a la obviedad de que unos están insertos en la lengua e historia de España y otros en la lengua e historia de Inglaterra; los estereotipos engañan más de lo que ayudan. El hecho es que si estas lenguas se habían diferenciado desde mucho antes, sus historias quizá nunca hayan estado tan cerca. Cada una de estas naciones se reconoce como unidad aparte, y en muchos casos como universo cerrado. Nótese por ejemplo que los rivales siempre tienen la proximidad necesaria para que uno le estorbe al otro. Lo curioso es que en esa época Inglaterra y España se estorbaban mutuamente en la competencia por la hegemonía, de cuyo resultado se deriva de manera muy marcada nuestra historia y nuestro presente.

El Renacimiento es un momento de esplendor para estas dos naciones. En ambas se gestan historias literarias que fácilmente se pueden narrar a través de vidas paralelas, sobre todo en sus inicios. Lo propio y lo ajeno, fuera de accidentes circunstanciales, es casi lo mismo para ambos: las expectativas del cortejo, el rechazo de la afectación y la búsqueda interna son sólo algunos casos. Los tres grandes encabezados que son la base de mi ordenamiento demuestran

que la comparación no solo funciona al confrontar un poema con otro, sino que los ejemplos tomados de una y otra literatura se pueden alternar para adelantar el argumento sin necesidad de complicadas transiciones explicativas. El resultado es que se obtiene un avance fluido y menos abrupto de lo que se podría pensar.

Esto sólo es posible gracias a que se trata de una cultura común, sin más fronteras que las lingüísticas, producto acaso del noble sueño erasmiano del hombre cosmopolita. La comunidad cultural, que abarca también a las otras naciones de Europa occidental, es indicio de una posibilidad dialógica, es decir, de una identificación. En la poesía renacentista y el arte del Renacimiento en general, no hay necesidad de establecer acuerdos sobre cuáles han de ser los valores prevaletentes en ética y estética. El asentimiento se da de manera tácita y sin que por esto peligren en ningún momento las identidades regionales. Los sonetos españoles son muy españoles y los ingleses muy ingleses. Esto nos lleva al tema que subyace a todo el trabajo, que es el de ver en la poesía, en este caso la sonetil, un vehículo para la forja de identidades.

Se ha visto ya cómo la validez del modelo depende de la autoridad de quien le dé ese título. El concepto de autoridad se liga necesariamente con el de la autoafirmación cuyo proferimiento trae consigo credibilidad. La historia de la literatura occidental parece haber tomado el rumbo de la negación expresa de modelos y métodos imitativos, en aras de

una individualidad cuya expresión es supuestamente irrepetible. La ironía reside en el hecho de que incluso la proclamación de originalidad se convertirá a su vez en modelo. Por lo tanto, se vuelve necesario redefinir en dónde reside la esencia de lo igual y lo diferente. La respuesta que yo propongo se basa en la distinción de las presencias propias y ajenas en el interior de la poesía.

Por un lado, la presencia del yo a través del autorretrato pretende ser fidedigna. Sin embargo, no transmite verdades suprimiendo filtros, sino todo lo contrario. El yo de los sonetos se dramatiza de acuerdo con lo prescrito por el lugar común en turno; utilizando un término renacentista, el poeta *encarece* sus afectos. Este encarecimiento es una deformación, un disfraz, pero como en la paradoja de Chesterton, el disfraz en lugar de ocultar, revela.

Por otra parte, la elección normativizada de interlocutor presupone un escucha o auditorio ante el cual se gesticula con actitudes igualmente prefabricadas. Lo interesante es que éstas no van en menoscabo de la individualidad. Tanto el interlocutor silencioso, como el que llega a responder, tanto el monólogo como el diálogo, tienen la capacidad de reflejar al yo. A través del lenguaje, este yo crea a sus torturadores, los objetos de su deseo, a su imagen y semejanza. Pero a la vez los crea diferentes y alejados de sí, porque sin diferencia no hay

distancia, y sin distancia no puede haber diálogo, ni siquiera discurso.

Lo propio y lo ajeno se manifiestan entonces como ir y venir, como movimientos de doble sentido. Por un lado, soy yo, pero no soy yo; por el otro, ellos son distintos de mí, pero también iguales. La consecuencia es una redefinición del concepto de identidad, en este caso la del yo de los sonetos. Ésta consta en efecto de perfiles recortados, cuyas líneas sin embargo no son estáticas. Y es precisamente su calidad cambiante, dinámica, lo que hace posible la comunicación.

En cuanto a las supuestas limitaciones del soneto, queda demostrado que éste es perfectamente capaz de alojar este complejo intercambio de energías. Más aún: sus restricciones, en manos hábiles, tienen la virtud de concentrarlas y volverlas más nítidas. Luego entonces, la libertad creativa se da en la medida en que los medios disponibles no son obstáculos sino ventajas. En la nuez de Hamlet cabe todo el universo.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES PRIMARIAS

ALDANA, Francisco de. *Poesías castellanas completas*. Ed. José Lara Garrido. Madrid: Cátedra, 1985. Letras Hispánicas 223.

ALIGHIERI, Dante. *Obras completas de Dante Alighieri*. Versión castellana de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

BACON, Francis. *Essays, Civil and Moral*. Ed. Charles W. Eliot, Ll.D. New York: Collier, 1937. *The Harvard Classics*.

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. México: W.M. Jackson, Inc., 1958. Cuatro tomos.

DONNE, John. *The Complete English Poems of John Donne*. Ed. C.A. Patrides. London: J.M. Dent & Sons Ltd, (1985) 1990.

John Donne: A Selection of His Poetry. Intr. & ed. John Hayward. London: Penguin Books, (1950) 1966.

English Poetry in three volumes. Intr., ed. & notes Charles W. Eliot, Ll.D. New York: Collier & Son Corporation, (1907) 1937. *The Harvard Classics*.

English Verse in five volumes. Ed. W. Peacock. London: Oxford University Press, (1929) 1958.

GARCILASO de la Vega. *Garcilaso y Boscán: Obras poéticas*. Ed., prol. y notas E. Díez-Canedo. Madrid: Saturnino Calleja, sin año.

Poesía castellana completa. Ed. Consuelo Burell. Madrid: Cátedra, 1984. Letras Hispánicas 42.

GONGORA, Luis de. *Poesía*. Bogotá: La Montaña Mágica, 1987. Obras Inmortales 55.

Poesías. Prol. Anita Arroyo. México: Porrúa, 1986. "Sepan cuantos..." 262.

GRACIAN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. México: Espasa-Calpe. Austral 258.

HERBERT, George. *George Herbert and the Seventeenth-Century Religious Poets*. Ed. Mario A. di Cesare. New York: Norton, 1978.

Selected Poems of George Herbert. Intr., notes & glossary Douglas Brown. London: Hutchinson Educational Ltd, 1960.

HERRERA, Fernando de. *Poesía castellana original completa.* Ed. Cristóbal Cuevas. México: rei, 1987. Letras Hispánicas 219.

JUANA Inés de la Cruz, Sor. *Poesía lírica.* Ed. José Carlos González Boixo. México: rei, 1993. Letras Hispánicas 351.

LOPE de Vega, Félix. *Poesía selecta.* Ed. Antonio Carreño. México: rei, 1988. Letras Hispánicas 187.

MARVELL, Andrew. *The Complete Poems.* Ed. Elizabeth Story Donno. London: Penguin Books, (1972) 1987.

The Metaphysical Poets. Intr. & ed. Helen Gardner. Great Britain: C. Nichols & Co. Ltd for Penguin Books, 1967. Revised Edition.

MILTON, John. *Paradise Lost and Other Poems.* Ed. & intr. Maurice Kelley. New York: Walter J. Black, Inc., 1943. Classics Club.

The Oxford Book of Seventeenth Century Verse. Oxford: Clarendon Press, (1934) 1951.

The Penguin Book of English Verse. Ed. John Hayward. London: Faber & Faber Ltd for Penguin Books, 1956.

PETRARCA, Francesco. *Canzoniere.* Intr., not. Piero Cudini. Milano: Garzanti, (1974) 1983. i grandi libri 61.

Poesía lírica del Siglo de Oro. Ed. Elías L. Rivers. México: rei, 1990. Letras Hispánicas 85.

QUEVEDO, Francisco de. *Historia de la vida del Buscón.* Intr. Juan M. Lope Blanch. México: UNAM, 1978. Nuestros Clásicos 26.

Obras escogidas. Con notas y una noticia de su vida y escritos por Don Eugenio de Ochoa. Paris: Baudry, 1860.

Poesía amorosa. Selección y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Joan Boldó i Climent, Editores, 1986.

Poesía varia. Ed. James O. Crosby. México: rei, 1990. Letras Hispánicas 134.

SENECA, Lucio Anneo. *De la brevedad de la vida y otros escritos.* Madrid: Aguilar, 1987. El libro Aguilar 17.

SHAKESPEARE, William. *Shakespeare's Tragedies*. Prefatory Note O.C. Drowning. London: J.H. Dent & Sons Ltd, 1956.

The Sonnets. Ed. John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press (1966) 1985. *The New Shakespeare*.

SIDNEY, Sir Philip. *Sir Philip Sidney: A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Katherine Duncan-Jones. Oxford: Oxford University Press, 1989. *The Oxford Authors*.

VILLAMEDIANA, Conde de. *Poesía*. Ed., prol. y notas María Teresa Ruestes. Barcelona: Planeta, 1992. Clásicos Universales Planeta 205.

FUENTES SECUNDARIAS

ALONSO, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1982. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos 18.

Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid: Gredos, (1950) 1987. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos 1.

BAJTIN, Mijaíl. M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: F.C.E., (1979) 1988. Breviarios 417.

DARTOLOMÉ Pons, Esther. *Quevedo*. Barcelona: Barcanova, 1984. El autor y su obra 27.

BATES, Catherine. *The Rhetoric of Courtship in Elizabethan Language and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.

BOOTH, Stephen. *An Essay on Shakespeare's Sonnets*. New Haven and London: Yale University Press, 1969.

COHEN, J.M. *The Baroque Lyric*. London: Hutchinson University Library, 1963.

CRANE, Mary Thomas. *Framing Authority: Sayings, Self, and Society in Sixteenth-Century England*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

DELEUZE, Gilles. *The Deleuze Reader*. Ed., intr. Constantin Boundas. New York: Columbia University Press, 1993.

- FALCO, Raúl. *Facetas de la imitación*. México: UNAM, 1981. Colección Poemas y Ensayos.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Delia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, (1962) 1989. Persiles 195. Serie Teoría y Crítica Literaria.
- GICOVATE, Bernardo. *El soneto en la poesía hispánica*. México: UNAM, 1992. Textos de Difusión Cultural. Serie El Estudio.
- GONZALEZ Palencia, Angel. *La España del Siglo de Oro*. Madrid: SAETA, 1940.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- JEANNERET, Michel. *A Feast of Words: Banquets and Table Talk in the Renaissance*. Trans. Jeremy Whiteley and Emma Hughes. Cambridge: Polity Press, 1991.
- JONES, R.O. *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*. Trad. Eduardo Vázquez. México: Ariel, (1974) 1987.
- LIDA de Malkiel, María Rosa. *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México: F.C.E., (1952) 1983. Lengua y Estudios Literarios.
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino. *Antología General de Menéndez Pelayo*. Ed. José Ma. Sánchez de Muniain (2 tomos). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956. Sección VIII, Literatura y Arte 155 y 156.
- Historia de las ideas estéticas en España* (3 tomos). Buenos Aires: Glen, 1943.
- MOURGUES, Odette de. *Metaphysical, Baroque, & Précieux Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- NUÑEZ Mata, Efrén. *Historia y origen del soneto*. México: Botas, 1967.
- OROZCO Díaz, Emilio. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973. Biblioteca Románica Hispánica 200.
- SPILLER, Michael R.G. *The Development of the Sonnet: An Introduction*. London: Routledge, 1972.
- TUVE, Rosemond. *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*. Chicago: University of Chicago Press, 1947.
- WARDROPPER, Bruce W. *Historia de la poesía a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.