

54



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



IMAGENES Y TEMAS COMUNES: GARCILASO Y BOTTICELLI

U. N. A. M. FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS Jefatura de la División del Sistema Universidad Abierta

298400

T E S I S QUE PARA OPTAR AL TITULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS P R E S E N T A MARIA DE LOURDES RANGEL ANGULO



ASESOR: AURELIO GONZALEZ



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.

A MIS PADRES Y MI HERMANO LUIS POR HABER CREÍDO EN MÍ.

A MIS TÍOS JUAN CARLOS, CARMEN, PATY, JORGE, SOCORRO, SANDY, JOSÉ, CLARA, CARLOS MANUEL Y ARTURO. SOBRE TODO A ROSITA Y CATY, GUILLERMO Y YOLI, PORQUE SIN SU APOYO NUNCA HUBIERA PODIDO CONCLUIR MIS ESTUDIOS.

A MI ABUELA LOURDES, A QUIEN TENGO QUE AGRADECER TANTAS COSAS: SU CARÍÑO, SU RESPALDO, EL HABERME CONTAGIADO SU FERVOR POR LA LECTURA, ETC.

A MI ABUELA TILA, QUE ES UN EJEMPLO DE TENACIDAD Y VALOR ANTE LAS ADVERSIDADES.

A MI ABUELO MELECIO, PORQUE SIEMPRE QUE ESTAS A MI LADO SOY FELIZ.

A LA MEMORIA DE MI ABUELO LUIS, PORQUE EN VIDA Y AÚN AHORA ME DA FUERZA PARA CRECER COMO PERSONA, AUNQUE TAL VEZ NO ME SEA POSIBLE EN LA MEDIDA DE LO QUE EL HIZO.

Y FINALMENTE AGRADEZCO LOS REGAÑOS Y LAS ATENCIONES DEL DOCTOR AURELIO GONZÁLEZ, ASÍ COMO LA INSISTENCIA DE LOURDES PENELLA PARA QUE UN TRABAJO SE CONVIRTIERA EN ESTA TESIS.

IMÁGENES Y TEMAS COMUNES: GARCILASO Y BOTTICELLI

TESIS QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA MARÍA DE LOURDES RANGEL ANGULO

ASESOR: AURELIO GONZÁLEZ

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. GARCILASO, BOTTICELLI Y SU PASO POR EL MUNDO MATERIAL

- 1.1 Botticelli
- 1.2 Garcilaso
- 1.3 Las bodas y el amor
- 1.4 El ambiente y la edad
- 1.5 El amor y la muerte

II. INFLUENCIA LITERARIA COMÚN

III. PAISAJES Y COLORES EN GARCILASO Y BOTTICELLI

- 3.1 Los colores
- 3.2 Personificación de la naturaleza en ambos artistas

IV. EL AMOR Y LA GUERRA, ANTIGUOS AMANTES

- 4.1 Simonetta e Isabel

V. BOTTICELLI, POETA QUE CREA DIOSES, Y GARCILASO, PINTOR DE DIOSES

- 5.1 Venus
- 5.2 Marte
- 5.3 Otras deidades

VI. LA MELANCOLÍA EN TRAZOS Y LETRAS

VII. DOS ARTISTAS NEOPLATÓNICOS

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Durante el invierno de 1997 comencé a interesarme por la poesía de Garcilaso. No pude evitar que me vinieran a la mente imágenes de la pintura de Botticelli cada vez que leía alguna de las églogas que compuso el poeta. Desde entonces surgió el tema de la tesis que sustento. Sin embargo, la tarea de comparar ambas obras no era cosa fácil: había que pensar primero cuáles eran las características principales de las pinturas botticellianas y cuáles las de los poemas de Garcilaso para poder hallar semejanzas. Después de un par de meses de investigación, me percaté de que el bagaje cultural de los dos artistas era muy similar, así como el mundo cortesano en el que vivieron. Esto trae como consecuencia una serie de situaciones que los hacen todavía más cercanos: la afición por los clásicos griegos y latinos, su acercamiento a la mitología, un amor hacia la belleza espiritual reflejada en el cuerpo y el rostro, la imposibilidad de tener a la amada. Todos estos temas, derivados de la literatura provenzal e italiana, recurren a cierto simbolismo característico de la época que encontramos tanto en Garcilaso como en Botticelli y que la mayoría de las veces proviene de la imaginería generada por Petrarca.

Por otra parte, todos estos elementos que conviven en ambas obras, según se sostiene en el último capítulo de esta investigación, son consecuencia de la corriente filosófica más popular de la época: el neoplatonismo, que Garcilaso y Botticelli conocían. Si bien a primera vista las analogías entre la pintura del maestro florentino y la poesía del español nos parecen lejanas, el parentesco es contundente al comparar sus temperamentos, así como la utilización de referencias para expresar estados de ánimo e incluso conceptos filosóficos.

Con el objeto de demostrar las semejanzas culturales entre un artista y el otro, comenzaré en este trabajo por dar un breve contexto histórico-cultural en el que también se citan algunos pasajes de las vidas de ambos, que fueron parecidos e inspiraron creaciones de la misma envergadura. Posteriormente haré un recuento de la literatura de mayor circulación en la época, a la cual, ambos tenían acceso, por ser parte de cortes cultas.

Uno de los elementos más importantes en las obras del toledano y el florentino es el paisaje, testigo de sus más profundas penas o representación del microcosmos; a partir de él, los ojos humanos reconocen los colores, de los cuales no se puede negar la importancia ni en las letras de Garcilaso ni en los trazos de Botticelli. Acerca de las afinidades en este punto versará nuestro tercer capítulo.

Como artistas neoplatónicos, una de sus más grandes preocupaciones fue, como antes ya se había mencionado, el amor, si no es que la más grande, ese amor que evocaba Dante y que hacía a la amada inalcanzable por las virtudes de su alma, las cuales se reflejaban en su hermosura, así como en la dulzura de la voz. En numerosas ocasiones, los autores renacentistas se basaron en los amantes de la mitología griega como símbolos que pudieran representar sus actitudes al estar enamorados o las cualidades de la amada. Por ello, también trataré esta simbología, de las referencias mitológicas y de la convergencia que hay en sus significados de acuerdo con la concepción de los dos artistas que estudio.

Me pareció importante, para relacionar estrechamente a Garcilaso y Botticelli, agregar un capítulo sobre la similitud de sus temperamentos. Los dos son contundentemente melancólicos y esto se intenta demostrar en el penúltimo segmento de la tesis. Este trabajo espera dar ciertas claves para la comparación entre las artes

plásticas y la literatura del Renacimiento, época trascendental para el arte, tanto en Italia como en España.

I. GARCILASO, BOTTICELLI Y SU PASO POR EL MUNDO MATERIAL

1.1 Botticelli

En la cuna del arte moderno, la ciudad de Florencia, a mediados del siglo XV, el escultor italiano Donatello sometió los modelos clásicos grecorromanos a una personal reinterpretación cristiana basándose en la observación del cuerpo humano. Comienza a obtener obras que anuncian el Renacimiento, entre las que se encuentran el *San Juan Evangelista* o el *San Jorge*.¹ En esta época los grandes pintores florentinos, todavía sin asimilar la propuesta de Donatello, trazaban escenas alrededor de las diferentes etapas de la vida de Cristo, pero aún tomando como base el arte medieval.

Esto no quiere decir que los artistas italianos hayan soslayado los valores de la antigüedad clásica; siempre celebraron el esplendor que les fue heredado; de hecho una de las artes que con asiduidad recurrió a los modelos antiguos fue la literatura; sin embargo también en artes plásticas hay ejemplos medievales, como la arquitectura toscana del siglo XII y la escultura del siglo XIII, que rescataron y plasmaron los rasgos artísticos más representativos de Grecia y Roma. Empero, es sabido que el espíritu renacentista no existirá como tal sino hasta la sexta década del siglo XV.²

Simbólicamente, el hecho que habría de desencadenar la creación pictórica del Renacimiento italiano se registra un día de septiembre de 1454, cuando un grupo de

¹ "Al igual que la pintura de Masaccio, el *San Jorge* nos muestra que Donatello quiso sustituir las delicadezas y refinamientos de sus predecesores por una nueva y vigorosa observación del natural. Detalle como las manos o las cejas del santo revelan una completa independización de los modelos tradicionales; demuestran un nuevo e independiente estudio de las formas reales del cuerpo humano. Estos maestros florentinos de principios del siglo XV ya no se contentaban con repetir las viejas fórmulas manejadas por los artistas medievales. Como griegos y romanos, a los cuales admiraban, empezaron a estudiar el cuerpo humano en sus talleres y obradores, tomando modelos o pidiendo a sus camaradas que posaran para ellos en las actitudes requeridas. Este nuevo método y este nuevo interesarse en las cosas son lo que hace parecer tan espontánea y natural la estatua de Donatello". Ernst Gombrich. *Historia del Arte* México: Conaculta. 1999. p. 230.

humanistas y artistas reunidos en el bosque recuerdan el apogeo de Grecia y Roma. Uno de los viajeros dibuja una columna antigua, mientras un humanista se corona de laureles; juegan a ser emperadores, senadores, poetas de la Antigüedad. Entre este grupo se encontraba Andrea Mantegna, quien después de este lúdico episodio comienza a elaborar una pintura donde enlaza personajes cristianos y greco-latinos. Mantegna compartió su idea con Andrea del Castagno, artifice de la primera obra florentina que ya ofrece un célebre personaje de la antigüedad clásica: el *David*, lienzo en el que figura el Pedagogo de los Neóbides. Fue Mantegna quien reprodujo el espíritu del arte y la vida romanas en pinturas murales con temas como la leyenda de Santiago apóstol, desgraciadamente perdidos durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. La puerta por donde ha de pasar el apóstol, que vivió en la época de los emperadores romanos, es un arco del triunfo y los asistentes a la escena llevan vestidos y armaduras al estilo de los legionarios de Roma.³

Santiago camino de su ejecución, de Andrea Mantegna, se pintó en 1455. Posteriormente, otros artistas como Piero della Francesca, Piero di Cosimo y Francesco Cossa se sumaron a la causa e hicieron uso de personajes y ornamentos clásicos. Unos años más tarde, un joven florentino, discípulo de Fra Filippo Lippi y conocedor de los poetas latinos e italianos,⁴ trabajó en una obra fuera de lo común, un cuadro que gracias al dominio de los modelos clásicos y a la sensibilidad histórica de su creador resulta una espléndida alegoría del apogeo cultural y político de Florencia. Este joven pintor había

² Jacob Burckhardt. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 1992.

³ Gombrich, *op cit.*, p. 256-259.

⁴ Botticelli leyó a Dante, pues le fue encomendada la ilustración de *La Divina Comedia* en los últimos años del siglo XV. Sus biógrafos cuentan que alguna vez gastó una broma pesada a uno de sus amigos, a quien acusó de hereje ante los tribunales por ser epicureista. El apelado, para defenderse, señaló que el pintor malinterpretaba los textos de Dante, lo cual demuestra que en ese entonces se tenía al autor de "La Comedia" por poeta sagrado. En defensa de Botticelli

nacido en 1445 y se llamaba Alessandro Filippelli, universalmente conocido por el sobrenombre de su hermano y primer protector, Botticello, como Sandro Botticelli.

El joven Alessandro, compañero de Amerigo Vespucci⁵, estudió letras durante su adolescencia y posteriormente se inclinó a oficios como la joyería y la orfebrería. No obstante, su verdadera vocación era la pintura, y en la séptima década del siglo XV, abandonó el taller de Lippi para continuar sus estudios con Verrocchio. En una Florencia que rompía el alba de su esplendor artístico, Botticelli no tarda en darse a conocer y en ser llamado a formar parte de los protegidos de los "Magnifici" o Medicis; fue de tal modo célebre que fue elegido para pintar la Capilla Sixtina y dirigir el trabajo de Ghirlandaio, Perugino y Cosimo Rosselli, proyecto que no le fue posible concluir y cuyo honor correspondió a Miguel Ángel Buonarroti.

Sandro Botticelli fue un hombre sedentario, amante del buen comer y del mejor beber, que gastaba a manos llenas el pago de los encargos que se le hacían. Sin preocuparse por el sustento de una familia, siempre odió la idea de tomar esposa. Así lo demostró al menos cuando Tommaso Soderini le aconsejó que se casara. Botticelli contestó que había soñado con su boda, pero que esta visión lo hizo sufrir de tal modo, que se vistió y salió de casa presa del temor de volver a sufrir tal pesadilla.⁶

Las pinturas de contenido mitológico de Sandro Botticelli son las que más nos interesan para comprobar la hipótesis de la similitud que guarda la obra del pintor florentino y la poesía de Gracilazo. *Alegoría de la Primavera*, *El nacimiento de Venus*, *Palas y el centauro*, y *Marte y Venus* son los cuadros que trataremos aquí. Botticelli

hoy diríamos que no es que sus ilustraciones no sean fieles, sino que no son obvias como lo han sido tantas otras de artistas poco perspicaces. María Luisa Rizzatti. *Botticelli*. Barcelona: Marín, 1978, p. 26.

⁵ "El rico comerciante que encargó *El nacimiento de Venus* a Botticelli, Lorenzo Pierfrancesco de Medicis, fue también protector de un florentino que estaba destinado a darle su nombre a un continente, Amerigo Vespucci quien, estando a su servicio, navegó hasta el nuevo mundo". (Gombrich, *op cit*, p. 254)

concluye la primera de las obras mencionadas cuando cuenta 33 años, la misma edad que tenía Garcilaso al terminar de escribir los poemas de mayor peso que produjo su "baxa lira".

El artista florentino es casi sesenta años mayor que Garcilaso, por lo cual no es descartable la posibilidad de que el poeta conociera esta obra pictórica durante sus visitas a las cortes italianas y hubiera tomado ciertas características de la creación botticelliana, inconscientemente, al momento de tomar la pluma.

1.2 Garcilaso

Unos veinte años después de concluido *El nacimiento de Venus*, en 1501, nace en Toledo a orillas del río Tajo, Garcilaso de la Vega, en una España que goza de su mejor momento en lo político, económico y cultural. El poeta era hijo de otro Garcilaso de la Vega, señor de Arcos, comendador mayor de León y alcaide de Gibraltar, y doña Sancha de Guzmán, señora de los feudos de Batres y Cueva; y transcurrió su infancia en el castillo solariego, debajo del cual pasa un río que nunca se aparta de sus pensamientos⁶. Ya adulto, buen tañedor de laúd, "docto en la espada y en la pluma ardiente", fue el verdadero prototipo de cortesano que describe Baldassare Castiglione; condecorador de libros y de armas, el mejor de los versificadores, el "príncipe de los poetas" hace al itálico modo de Petrarca una serie de sonetos dispuestos a manera de cancionero y tres églogas en las que evoca la imagen de la amada, Isabel Freyre, que

⁶ Rizzati, *op. cit.*, p. 26.

⁷ "Muy cerca de Toledo hay un castillo. No figura casi en ninguna guía de turismo; no ha sido restaurado pero conserva bien su arquitectura y sobre la portada muestra la cadena de Zúñiga y las bandas en suter, con el "Ave María", de la Vega y Mendoza. Allí vivió de niño Garcilaso, y a lo largo de toda su obra hay una perdurable alusión al sitio. Y no a las almenas de aquel feudo, sino a lo que en él se halla de más placentero: el agua que discurre por bajo. Antonio Marichalar "Prólogo", en Garcilaso de la Vega, *Obras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, p. 20.

después de casarse con otro hombre en condiciones inexplicables⁸, muere prematuramente durante su primer parto, suceso que atormentaría el alma de Garcilazo aun más que el propio desdén.

Cuando el poeta, que no sólo era "ardiente en la pluma" sino también poseedor de una varonil hermosura⁹, conoció a Isabel en las bodas del emperador Carlos V, a los 25 años, estaba recién casado con doña Elena de Zúñiga, matrimonio que simultáneamente despertó en su alma un sentimiento doloroso y a un mismo tiempo sublime: las heridas de guerra, testimonio de la victoria, honroso para que su alma, desprovista de cuerpo¹⁰, que tanto amó en vida, confiese que no vivió sino para amar a Isabel y encontrarse con ella en el paraíso, pues en vida desposó a otra mujer. La guerra y el amor para el poeta toledano parecen tener un mismo sentido. En guerra muere Garcilazo, un año después de haber fallecido su amada, al caer de una torre, pero en varios de los poemas que había escrito unos meses antes, ya deseaba morir. Su alma quiere amar eternamente a Isabel Freyre, y así aspira a un paraíso como el de las *Églogas*. El poeta declaraba que sería una grave ofensa contra el amor sobrevivir por años a su amada. El fiero combate en la guerra podría poner remedio a esta situación. En este soneto, claro y sincero, Garcilazo confiesa su verdadero motivo:

⁸ "Y aún más que el desdén por Garcilazo nos sorprende que el elegido por la ingrata fuera don Antonio Fonseca, señor de Toro, hombre gordo, rico y al parecer poco inteligente, mucho menos seguramente que su rival y tal vez usurero". Gregorio Marañón. *Espanoles fuera de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. 1966, p. 73.

⁹ Así lo describe Tamayo Vargas: "En el hábito del cuerpo tenía justa proporción, porque fue más grande que mediano, respondiendo sus lineamientos y compostura a la grandeza; la trabazón de los miembros, igual; el rostro apacible, con gravedad; la frente dilatada con majestad, los ojos vivísimos con sosiego; y todo el talle tal que aún los que no le conocían, viéndole, le juzgaran fácilmente por hombre principal y esfuerzado, porque representaba una hermosura verdaderamente viril: era prudente, cortés y galán sin afectación: el más lúcido en todos los géneros de ejercicio de la Corte y uno de los caballeros más queridos de sus tiempos". La nota la completa Marañón con un detalle que olvidó Tamayo Vargas: la cicatriz en la boca por herida de guerra que lo hacía hablar como si fuera un niño. (Marañón. *op. cit.*, pp. 23-24)

¹⁰ Los cronistas de la época cuentan así la muerte de Garcilazo: Subiendo "de la Vega y el capitán Maldonado, los que en la torre estaban, dejan caer una gruesa piedra y da en la escalera y la rompe, y así cayó el maese de campo y el

Yo no nascí sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;
Cuanto tengo confieso yo deveros;
por vos nascí, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

(“Soneto V”, p. 364)¹¹

Estos versos dedicados a Isabel Freyre más otros a la dama napolitana, Violante Sanseverino, muestran que Garcilaso nunca se enamoró de doña Elena, madre de sus hijos. Posteriormente accedió a participar como testigo en la boda de un sobrino suyo, hijo de un hermano comunero que peleó contra las huestes reales. Desobedeciendo la instrucción de no interceder en esa boda, el emperador Carlos V lo confinó a una isla del Danubio, destierro que nunca lo apartará espiritualmente de su amigo Juan Boscán¹². Este le habló del endecasílabo y del soneto, formas que Garcilaso llega a dominar durante su estancia en Nápoles; también asimiló perfectamente las ideas y filosofías que dieron origen al Renacimiento. Garcilaso comienza a trabajar entonces con esta nueva forma poética y lo hace cada vez con mayor destreza, rebasando sin duda a su amigo y mentor Juan Boscán.

El haber escrito poesía aplicando las innovaciones de Petrarca no es el único mérito del poeta español. Como artista de la época se sirve de la mitología clásica para simbolizar lo que ocurría en su alma y en su vida emocional, creando un mundo

capitán, y fue muy mal descalabrado el maese de campo de la cabeza, de lo cual murió a los pocos días”. Antonio Gallego Morrell, *Garcilaso y otros ensayos*. Madrid: Cuadarrama, 1970, p. 31.

¹¹ Todos los textos del poeta fueron tomados de Garcilaso de la Vega. *Obras*, edición de Carlos Clavería Laguardia. Madrid: Castro-Turner. 1995, en adelante indicaré el número y tipo de poema y la página entre paréntesis.

¹² Este poeta catalán conoció el soneto gracias a la estancia de un ilustre italiano en España: “Una conversación sostenida entre el poeta catalán Juan Boscán y el embajador de la señoría de Venecia, Andrés Navagero, en los jardines del Generalife, de Granada, fue el gran momento estelar de nuestra poesía lírica. De aquella conversación le nacieron a la poesía española varias primaveras de sonetos, y mientras el metro llegaba a España en la valija de un embajador italiano, la musa cruzaba la frontera portuguesa, y acudían a Granada, para festejar el casamiento del emperador, Isabel Freyre y Andrés Navagero, Juan Boscán y Baldassare di Castiglione, y así, Garcilaso de la Vega, recién casado con doña Elena de Zúñiga, también iría a Granada aquel verano de 1526, cuando en dos cunas distintas sonreían a las

admirable e inalcanzable. Este manejo recurso, que proviene de los poetas italianos de la época, será decisivo para su obra. Poliziano y Sannazaro fueron pronto superados en delicadeza de sentimientos, melancolía y refinamiento por Garcilaso.

Como integrante de la Corte de Carlos V y maese de campo del ejército real, Garcilaso de la Vega viajó por varios Estados europeos y permaneció durante algún tiempo en Nápoles, donde conoció a Violante Sanseverino, mujer que le despertó una gran pasión, aunque es Isabel Freyre la dama de sus pensamientos y a quien dedicara el primero y el último de sus versos, lo mismo que su propia muerte.

Ambos, Botticelli y Garcilaso, estuvieron en contacto con los grandes humanistas de su época gracias a su inmersión en las cortes italianas; ambos son iniciadores de una nueva cosmovisión artística basada en la mitología y la filosofía de Grecia y Roma. Al pintor y al poeta, probablemente influidos por las ideología cortesana, no les resultaba atractivo el matrimonio. Si bien Garcilaso vivió para amar a una mujer, Botticelli lo hizo para contemplar la belleza femenina. Pero hay algunos puntos en los que sus vidas, y por lo tanto de algún modo sus obras, se unen estrechamente. Los matrimonios celebrados por conveniencia eran a sus ojos temibles, lo cual repercutió en sus creaciones. También resulta curioso que ambos hayan concebido sus obras artísticas más trascendentes a la misma edad y en un ambiente muy similar. Otra convergencia es el estado espiritual en que mueren: con aspiraciones al paraíso, y la transformación de sus almas a raíz de otras dos muertes que más adelante comentaremos, la de fray Gerolamo Savonarola en la vida de Botticelli y la de Isabel Freyre en la de Garcilaso.

primeras caricias familiares otros dos poetas europeos Pierre Ronsard y Luis de Camoens". (Gallego Morrel, *op. cit.*, p. 12)

1.3 Las bodas y el amor

Arriba mencionamos el rechazo de Botticelli al matrimonio. Su sensibilidad estética, aunada a su espíritu platónico y cristiano, le impidió seguramente ilusionarse con una mujer de carne y hueso y menos aun casarse con ella. Aunque las bodas no le despertaban mucho interés, de cualquier modo, impulsaron su genio, pues fruto del conveniente enlace entre Lorenzo Pierfrancesco di Medici y Seramide Appiani es *Alegoría de la primavera*, lo mismo que *Palas y el centauro*, según las recientes investigaciones de Frank Zöllner, quien plantea que en este cuadro, Céfiro, el dios del viento oeste, representa a Lorenzo Pierfrancesco.

Thus Zephyrus represents Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici and Flora, the bride, Seramide Appiani [...] In this sense, perhaps there is also a connection between Mercury and Lorenzo the Magnificent who had arranged the wedding. As the god of Graces and as the god who drives away the winter winds, Mercury could be identified with Lorenzo the Magnificent who had, metaphorically, created a propitious climate for the wedding, just as Mercury is doing when he drives away the winter winds in the painting. In fact, Mercury's features do display a certain similarity to those of the subject in Botticelli's *Portrait of a man with a medal of Cosimo the Elder*, which has recently been identified as portrait of the youthful Lorenzo the Magnificent before he had been worn down by life and fate.¹³

Céfiro, según los antiguos mitos griegos, persiguió por el bosque a la ninfa Cloris hasta alcanzarla; cuando la posee, ella se convierte en la bella diosa de la primavera: Flora, personaje que en el cuadro de Botticelli ilustra la situación de Seramide Appiani, la novia; con suma sensualidad deja brotar las flores de su boca después de que el viento ha dado fertilidad a su cuerpo. El dios que vuela tras la ninfa no parece forzarla a ningún

¹³ "En el cuadro, Céfiro representa a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici y Flora, la novia, a Seramide Appiani (...) De acuerdo con esta interpretación, probablemente existe una relación entre Mercurio y Lorenzo el Magnífico, quien llevó a cabo los arreglos de matrimonio. Como dios de las Gracias y dios que aleja los vientos invernales, Mercurio podría ser identificado como Lorenzo el Magnífico quien, metafóricamente, creó el clima propicio para la boda, del mismo modo que Mercurio cuando aleja los vientos invernales de la escena. Incluso, los rasgos de Mercurio revelan una cierta similitud con los del protagonista del cuadro *Retrato de un hombre con una medalla de Cósimo el Viejo*, de Botticelli, que fue recientemente identificado como Lorenzo en su juventud, antes de que éste fuera despojado por la vida y el destino. Frank Zöllner. *Images of Love and Spring*. Munich: Prestel-Verlag, 1998, p.48

encuentro y ella lo mira hasta cierto punto con agrado, orgullosa de pertenecer a la jerarquía de los dioses. Una vez que brotan las flores al haberse unido los personajes, ya no parece una persecución sino una comunión que da vida al mundo. Esto, con seguridad, esperaba el pintor para los desposados, quienes representan un episodio que es simbólicamente carnal y terrenal al lado izquierdo de la escena. Sus bodas son entonces suceso mundano; se nota esto hasta en la desnudez de Cloris, levemente cubierta por el velo de la virginidad. La mujer verdaderamente amada para Botticelli y Garcilaso es aquella idealizada con un amor imposible que podría encajar perfectamente en un mundo como el de las *Églogas*:

Tu dulce hablar ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos ¿a quién los bolviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?

(*Égloga I*, 418-419)

Símbolo de fe es Dios, es la Virgen y es la amada; por esta razón los rostros de las Madonas y Venus que pintó Botticelli poseen la figura de quien transformó en diosa el amor de Giuliano de Médicis: Simonetta Cattaneo Vespucci. La fe de la amada, en los versos de Garcilaso, se halla quebrantada. El amado debe ser uno, como uno debe ser el Dios venerado. Si ella vuelve los ojos a otro hombre, no sólo pierde el respeto a su amante, sino también el respeto a Dios. La Cloris de Botticelli sólo mira a Céforo, su esposo, quien además la hace sentir orgullosa de experimentar su cambio de ninfa a diosa. Mejor aún, se trata de una noble napolitana ascendida a la mujer de un Medici, destinado a ser el hombre más poderoso de Florencia, una de las ciudades italianas más importantes de este periodo histórico.

A la derecha del cuadro, en cambio, Mercurio mira al cielo. Sus ojos ven las nubes como para mover los vientos y la niebla con su baqueta y así sea propicio el clima nupcial. El cielo representa la autoridad papal y los nubarrones, la excomunión que le impusieron a Lorenzo de Medicis.

En 1478, Lorenzo el Magnífico, protector de Botticelli y de otros pintores, sufrió el castigo máximo de manos del Papa Sixto IV, hecho que provocó un inconveniente aislamiento de Florencia respecto de Roma, centro del poder político e ideológico. Por esta razón, el señor florentino arregló las bodas entre su joven sobrino Lorenzo Pierfrancesco y Seramide Appiani, cuya familia mantenía una estrecha relación con los Aragonesi, napolitanos aliados del Papa. Al centro de ambas acciones, intrínsecamente ligadas, se encuentra Venus, que no es sólo diosa del amor y la belleza, sino también antigua patrona de los matrimonios, protagonista de esta pintura y personaje de ambiguo rostro de acuerdo con la observación de Horst Bredekamp. Sus ojos de trazo desigual son un rasgo enigmático y hacen parecer que cada mitad del rostro pertenece a personas diferentes, con diversos estados de ánimo. "Del lado derecho la mirada es fija y decidida, mientras que el lado izquierdo sugiere una expresión dolorosa"¹⁴.

El lado derecho de este rostro, probablemente, simboliza deseo, mientras que el lado izquierdo encarna un amor ideal, imposible en la tierra. Esta ambigüedad distingue también muchos de los poemas de Garcilaso. Finalmente, estos dos perfiles se pueden amalgamar en un solo rostro, en un solo soneto: el deseo es el mal que aduce dolor, aunque por otra parte también es fuego sublime y placentero. El amor de Garcilaso, al igual que la Venus de Botticelli, es ambivalente:

¿Quién no se espantará de lo que digo?:

¹⁴ Horst Bredekamp. *La Primavera. Botticelli*. México. Siglo XXI, 1988, p. 15-16.

que's cierto que he venido a tal extremo
que del grave dolor que huyo y temo
me hallo algunas vezes tan amigo
que en medio dél, si buelvo a ver la vida
de libertad, la juzgo por perdida,
y maldigo las horas y momentos
gastadas mal en libres pensamientos.
No reina siempre aquesta fantasía,
que en imaginación tan variable
no se reposa un ora el pensamiento:
viene con un rigor tan intratable
a tiempos de dolor que al alma mía
desampara, huyendo, el sufrimiento.

(*Canción IV*, p. 388)

El deseo es la imagen misma de Céfito y Cloris; no obstante, Venus y las tres Gracias a su lado izquierdo, a las que muchas veces convocaron los artistas a las bodas, hablan de otra ambigüedad: la mujer deseada en contraposición a la madre en que se convertirá la perfecta casada: casta, bella --en un sentido interno y externo-- y además amorosa, cualidades que representan las danzantes criaturas del cuadro de Botticelli. Repasemos su peso alegórico en las celebraciones matrimoniales renacentistas:

On the occasion of the marriage of Isabelle d'Aragona and Gian Dalezzo Sforza in Milan, for exemple, the three Graces were among the allegorical characters included in a truly magnificent wedding celebration. The festivities were organized and directed by two Florentino artists, none other than Leonardo Da Vinci and the poet Bernardo Bellincioni.¹⁵

Los Medici seguramente desean ver estas cualidades en Seramide Appiani. El vientre de esta madre, que procreará una nueva generación de Medicis, está simbolizado por las naranjas, comúnmente asociadas con el cuerpo y el vientre de la Virgen María, madre de Jesucristo, tan fértil como casta. Además, el naranjo posee también connotaciones heráldicas. Este árbol aparece en el escudo de la familia; se dice

que en esta época las naranjas se daban constantemente y en todas las estaciones en los jardines de su palacio. Con respecto a la vegetación que rodea a la diosa, complementa Zöllner: "so Botticelli surrounds her with myrtle twigs, traditionally associated with weddings and childbirth but also with sexual desire".¹⁶

El naranjo representa castidad y no es el único elemento que lo hace. Asimismo Botticelli, exquisito orfebre, cuelga del largo cuello de Venus un amuleto de luna creciente que nos remite a la diosa de la luna, Diana, la hermana gemela de Apolo, deidad sencilla, infatigable cazadora e indiferente al amor. Su castidad fue tal que al descubrir que Acteón la miraba bañarse en un riachuelo, lo convirtió en ciervo para que fuera destrozado a manos de los cazadores.

A reinforcement of this idea of sexual desire tempered by marital chastity is hinted at the goddess of love's amulet which depicts a crescent moon. The crescent moon was traditionally regarded as an attribute of chaste Diana, the goddess of hunting who resisted all suitors even covering her body in dirt and filth in order to repel her most ardent admirers. In keeping with this tradition, the crescent moon was understood in the visual arts as a symbol of chastity.¹⁷

El deseo y la maternidad dan un sentido ambivalente al cuadro, pues ambos pueden ser causa de placer y sufrimiento. La belleza del alma de las madres, en muchos sentidos castas, es comparada por Garcilaso de la Vega con el deseo. Esta ambigüedad no es difícil de entender si se piensa en la manzana que Eva ofreció a Adán y la relacionamos con la naranja: las madres más castas son capaces de sentir y hacer sentir deseo. La

¹⁵ "Por ejemplo, en la magnífica celebración por la boda de Isabel de Aragón y Gian Galeazzo Sforza en Milán, las tres Gracias fueron parte de la alegoría en el festín, así dispuesto y dirigido por dos artistas florentinos de renombre. Nada menos que Leonardo da Vinci y el poeta Bernardo Bellincioni." Zöllner, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶ "Así, Botticelli la rodea con espigas de mirto, tradicionalmente asociadas con las bodas y el nacimiento, pero también al deseo sexual". Zöllner, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷ Para reforzar la idea de deseo sexual diluido por la castidad de la esposa, el pintor dibuja una luna creciente como amuleto para la diosa del amor. La luna creciente se relacionó tradicionalmente con las cualidades de la casta Diana, diosa de la caza, quien se resistió a las peticiones de todos sus pretendientes, incluso cubriendo su cuerpo de lodo y suciedad para alejar a sus más ardientes admiradores. Para mantener la tradición, la luna fue entendida como símbolo de castidad en las artes visuales. Zöllner, *op. cit.*, p. 49.

madre da de comer al hijo y a veces no sabe que eso le causa dolor; lo mismo pasa con el deseo: el hombre que lo siente, piensa en satisfacer las necesidades de su cuerpo y en lugar de disminuirlo con la muerte de la amada, cada día que pasa, crece. El poeta escribe una ambigua imagen entre los afanes de la maternidad y el deseo:

Como la tierna madre --quel doliente
hijo le'stá con lágrimas pidiendo
alguna cosa de la cual comiendo
sabe que ha de doblarse el mal que siente,
y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño que, haziendo
lo que le piden, haze-- va corriendo
y aplaca el llanto y dobla el accidente:
así mi enfermo y loco pensamiento,
que en su daño os me pide, yo querría
quitalle a este mortal mantenimiento;
mas pídemme y llora cada día
tanto que cuanto quiere le consiento,
olvidando su muerte y aun la mía.

("Soneto XV", p. 370.)

Regresemos a la imagen de Céfiro y Cloris en el cuadro de Sandro Botticelli. El dios se encuentra sobre un laurel, palabra que viene del latín *laurentius* y hace alusión a Lorenzo di Medici, máxima autoridad de la ciudad de Florencia, a la que se representaba como una mujer sentada bajo la protectora sombra del laurel. Esto habla de otro símbolo heráldico en el cuadro, pero también de que Lorenzo Pierfrancesco engendrará a los hijos que llevarán su nombre y gobernarán Florencia, centro cultural y artístico por el que más adelante velarán.

Las ciudades y los países los gobiernan normalmente los hombres, pero en los hogares es comúnmente la mujer quien ejerce el poder. Así lo expresa Sandro Botticelli en un cuadro que va a adornar la habitación de los nuevos amantes al lado de *Alegoría de la primavera: Palas y el centauro*, donde el pintor ensalza las cualidades de la inteligencia y sabiduría femeninas por encima de la pasión e impulsividad que

caracteriza a algunos hombres. La diosa ejerce absoluto control sobre el centauro, lo cual está contundentemente demostrado al tomarlo de los cabellos con la mano derecha y mantener firme una peligrosa arma, empuñada con la mano izquierda.

Antiguamente, según la mitología griega, los hombres que manifestaban abiertamente sus pasiones carnales, se convertían en centauros. Es decir, que para Botticelli las actitudes masculinas que provocaban dicha transformación podían ser dominadas por la mujer mientras ella tuviera la inteligencia y la fuerza suficientes, inclusive la paciencia y la dulzura que expresa el rostro de Palas, figura rodeada de una serie de elementos que le dan una muy considerable superioridad con respecto a este mitad hombre, mitad caballo; no sólo por tomarlo de los cabellos o poseer una peligrosa arma, sino por su sola vestimenta aderezada con olivo, símbolo de la virtud femenina. Este también es el significado de los anillos de diamantes, que entrelazados en tres --al igual que las tres Gracias-- adornan su vestido.

La dureza de la piedra preciosa y de la mujer amada y pura ya habían sido expresadas anteriormente por Dante en una de sus canciones. Palas, mujer, diosa de la inteligencia, no cederá entonces fácilmente a las pasiones; de ahí su dureza que a menudo corta y hierde los corazones de los enamorados, como el diamante:

su cuerpo reviste de diamante...
en mi carcaj no encuentro
la flecha que la hiera y la desnude;
mortal es su mirada, e imposible
escapar o esconderla de sus ojos,
que, cual si alados fueran,
sus golpes vuelan y mi escudo rompen;
no la conozco, pero a sus pies caigo.¹⁸

¹⁸ Dante Alighieri. "Canción" en Manuel Durán. *Antología de la poesía italiana* México: UNAM, 1961, p.57.

Esta rigidez de la amada fue cantada por otros poetas italianos y por uno de sus principales epígonos españoles, Garcilaso, quien en la *Égloga II* pinta a un verdadero centauro: Albanio. Enloquecido ante el desdén de una Camila virtuosa y dura, mujer que emula las cualidades del diamante, dice al hombre que la desea que la pureza está por encima de las pasiones:

Aquéste es de los hombres el oficio:
tentar el mal, y si es malo el suceso,
pedir con humildad perdón del vicio.

(*Égloga II*, p. 456)

La mujer, que en las cortes italianas del Renacimiento gozaba de los mismos privilegios que el hombre y la mayoría de las veces de la misma cultura, aparece en la *Égloga II* de Garcilaso y en este cuadro de Botticelli tan juiciosa y tan estoica, que su virtud la convierte en diamante. Otra de las cualidades del personaje garcilasiano es la perspicacia y el gran tacto que posee la diosa de la inteligencia; baste con observar la actitud sosegada del centauro, en paz con su dueña porque su yugo es dulce. La bestia mitológica se ha sometido. No pasa lo mismo con Albanio, cuyo deseo supera por mucho el amor a su dama y lo hace caer en una locura absurda e irrisoria hasta el punto de enamorarse de su reflejo en la fuente y arrojarse al agua para abrazarlo. Inés MacDonald ha analizado a este hombre-centauro, que de tan enfermo ni las palabras de una mujer sabia y dulce lo harían entender:

Lo que él –Albanio– quiere es su propio bien, su propia voluntad, y es tan egoísta que nunca, ni por un momento, piensa en lo que quiere exigir de Camila. Narciso moderno y un tanto ridículo, quiere unirse con la imagen que percibe en las aguas de la fuente; tan enamorado está de sí mismo, aunque no lo sabe.¹⁹

Garcilaso y Botticelli están de acuerdo en que el hombre sometido por amor a la mujer es más virtuoso y más feliz, en un sentido platónico, siempre y cuando ella corresponda

a sus sentimientos. El poeta, sin embargo, fue desdichado al convertirse en vasallo de alguien que no lo amaba, en la línea tónica del petrarquismo. El marido de doña Elena de Zúñiga, bien llamado el "príncipe de los poetas", dejaba Toledo durante meses y siempre amó a Isabel Freyre, quien contrajo nupcias con el señor de Toro, don Antonio de Fonseca. Este sentimiento no correspondido es parte del dolor que se refleja en sus poemas, pena que le hace sentir o imaginar la proximidad de la muerte:

Vos sola sois aquélla
con quien mi voluntad
recibe tal engaño
que, viéndoos holgar siempre con mi daño,
me quejo a vos como si en verdad
vuestra condición fuerte
tuviese alguna cuenta con mi muerte.²⁰

(*Canción II*, pp. 381-382)

Este mal de no poder entregarse a una servidumbre dulce y sí a una amarga, no lo deseó Garcilaso para su sobrino. Si bien el poeta se había casado por instrucción de Carlos V con doña Elena, le parecía que una boda por amor como la que deseaba otro Garcilaso de la Vega, hijo de un hermano suyo, debería efectuarse. Pero había impedimentos políticos: Pedro Lasso, hermano mayor del "príncipe de los poetas", fue comunero, es decir; luchó en contra del monarca español y enfrentó a las huestes reales, a las que pertenecía Garcilaso. Las tendencias de Pedro suscitaban gran malestar entre los integrantes de la casa de Alburquerque, a la cual pertenecía la novia del joven, Isabel de la Cueva. El padre de la muchacha suplicó a Carlos V que prohibiera a su familia emparentar con quien estaba en contra de su gobierno y el rey aceptó. Desgraciadamente se enteró de que Garcilaso había firmado ya como testigo,

¹⁹ Inés MacDonald. "La *Égloga II* de Garcilaso" en *La poesía de Garcilaso* Barcelona: Ariel, 1974, p. 232.

²⁰ *Canción II*, 381-2.

desobedeciendo de manera expresa las órdenes reales, e impuso como castigo el confinamiento del poeta a una isla del Danubio²¹.

Entonces, tanto Garcilaso como Botticelli fueron testigos de un mundo donde se vivían a pleno conflictos, vicios y placeres. En estas circunstancias, propias del Renacimiento, la gente se dejaba llevar por los instintos que antiguamente convertían a un hombre en centauro, personaje al que Botticelli pintó como vasallo de la diosa de la inteligencia, estado en que se le mira sosegado cuando es tocado por ella. Al llevarse a cabo un matrimonio por conveniencia política, tan usual en esta época, se esfuma la ilusión por ser vasallo de quien se ama.

Garcilaso también se enamoró, pero su caso no fue tan dulce como el del centauro de Botticelli, porque su amada nunca lo tocó. Garcilaso era siervo de su mirada, que unas veces lo quemaba y otras lo helaba. Este yugo es más honorable que el de Albanio, pastor con menos entendimiento que el centauro que se ha sometido, y por lo tanto, muy infeliz, porque el hombre, para ambos artistas del Renacimiento, sólo podía encontrar contento sabiéndose correspondido en el terreno amoroso.

1.4 El ambiente y la edad

La individualidad, concepto predominante durante el siglo XVI, es propio del clima político italiano, cuyas ciudades eran Estados autónomos que luchaban entre sí por el poder. Esta disputa no sólo se presentaba de ciudad a ciudad sino de familia en familia,

²¹ “Con nuestra psicología de hoy no nos podemos explicar que un varón respetable y a bien con su consciencia, fuera capaz de sufrir la desesperación que atenazaba a aquellos cortesanos cuando habían perdido el bien supremo del agrado del rey. La historia cuenta de arzobispos, duques y generales que murieron de la melancolía de verse en esa situación.” (Marañón, *op. cit.*, p. 64)

pues las distintas casas peleaban por el gobierno de los pequeños Estados que integran la actual Italia.

La individualidad, entonces, repercutirá en el comportamiento de los hombres y sobre todo en aquellos con talentos especiales; éstos se esforzarán en desarrollarlo y en aprender lo suficiente sobre arte o ciencia con para alcanzar la perfección.

También el refinamiento, la compostura y la elegancia son elementos de renovada importancia que distinguirán al educado del grosero. Desde finales del siglo XIII, en Italia se vive un progresivo auge cultural. La corte Papal, la de Mantua y la de Florencia, alcanzaron la mayor plenitud artística y política; en este estado de cosas los príncipes protegían a los artistas talentosos e intervenían en materia de poesía, música, filosofía, astronomía y física, entre otras; procuraban que sus cortes fueran un centro de desarrollo humanístico, aunque tal vez ninguno de ellos haya alcanzado la fama y el reconocimiento de Lorenzo di Medici, el Magnífico, protector de filósofos --Marsilio Ficino, Pico della Mirandola-- , poetas --Poliziano-- y artistas plásticos --Miguel Ángel y Botticelli.

Entre tantos cortesanos que hablaban sobre temas profundos, mujeres hermosas ataviadas con vestidos y tocados de manufactura exquisita, y entre hombres que se distinguían por su elegancia y fina retórica, vivió Botticelli. No es de extrañar entonces que haya creado fascinantes mantos para sus diosas e incluso prendedores o peinados. Sin embargo, parece ser que no todas las damas elegantes, cultas y refinadas, ni los caballeros más apuestos y discretos eran símbolos de la virtud para el maestro florentino. Su cuadro *La calumnia* ilustra algunas de las características de la corte florentina durante los últimos años del *quattrocento*.

En la Italia de aquellos tiempos, se calumniaba y hacía uso del *burle* y *befe*; la competencia entre individualidades llegaba a tal grado que para menguar el brillo de alguien, sus detractores hacían escarnio de sus defectos o debilidades. Esta ofensa era muy usual. El mismo Botticelli acostumbraba hacer burlas y sagaces comentarios contra sus enemigos o contra quienes le parecían sosos y vulgares. En párrafos anteriores mencionamos que había hecho burla de un amigo llevándolo a los tribunales y humillándolo por ser epicureista; este hecho no demostró su agudeza como cuando un interlocutor le dijo que para sostener mejor los argumentos de su tesis le hubiera gustado poseer cien lenguas, a lo que el maestro florentino respondió: "Te gustaría poseer cien lenguas cuando posees ya más de la mitad de las que necesitas. Mejor sería pedir un poco más de cerebro, ya que es lo que te hace falta".²²

En el cuadro de *La calumnia* aparecen la Perversidad, la Ignorancia y la Sospecha. La primera lleva del brazo a la Calumnia, que espera ser escuchada por un hombre con orejas de burro, sentado en una especie de trono en una sala donde se reúnen temibles personajes mirados por la Verdad, desnuda y pudorosa, quien cubre su sexo como la Venus del pintor. Así era la corte florentina, donde la sinceridad continuamente se alejaba de los oídos de los necios. En esta obra de Botticelli, como en otros de sus trabajos, existe una referencia a la Antigüedad en la arquitectura del recinto donde el pintor reúne a sus personajes.

Paralelamente, otro pueblo que se siente heredero del poderío y las conquistas culturales y sociales de Roma es España; sienten la misión "divina" de conquistar al mundo para evangelizarlo y llevar la lengua española a los más alejados rincones del

²² Rizzatti, *op cit.*, p. 30.

Nuevo Continente; la leyenda del *traslatio imperii* les hacía creer que eran auténticos sucesores de los antiguos:

Los castellanos del siglo XVI se veían a sí mismos como un pueblo elegido y por tanto superior, que tenía encomendada una misión divina encaminada a la consecución como fin del imperio universal. La misión era considerada superior a la realizada por los romanos, porque se situaba dentro del contexto de la cristiandad católica. El mayor deber y la responsabilidad de Castilla era el defender y extender la fe, conduciendo a una forma de vida civilizada y cristiana (ambas cosas eran sinónimas) a todas aquellas gentes ignorantes que, por misteriosas razones, no habían oído hasta entonces el mensaje del Evangelio.²³

Garcilaso, y posteriormente los poetas del Barroco, tomarán también en cuenta los modelos clásicos. El poeta renacentista escribe algunas de sus composiciones en latín y a la manera de los antiguos romanos redacta odas, elegías, epístolas y églogas. Además cita a los antiguos dioses como símbolos del esplendor imperial. De acuerdo con Peter Dunn, Garcilaso piensa en Carlos V y sus tropas, de las cuales forma parte, cuando escribe estos versos de su *Ode ad Florem Gnidi*:

no pienses que cantando
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido
ni aquellos capitanes
en sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes,
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados...

(*Ode ad Florem Gnidi*, pp. 390-391)

Sin embargo, en el mundo literario de Garcilaso no existían materialmente los conflictos políticos ni sociales. Sus pastores nunca se quejan de lo difícil que resulta su trabajo o de lo poco que han comido. Ellos exponen pesares causados únicamente por

²³ J. H. Elliot. *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 29.

causa del amor y el deseo; o sea que son parte del mundo de Garcilaso de la Vega y a través de sus cantos descubrimos a su autor.

Esta individualidad ha sido captada por Botticelli en *Alegoría de la primavera*. Venus, como explicamos antes, posee un rostro ambiguo. Es decir, que su microcosmos es tan complejo que en los distintos aspectos de su apariencia, cambia. El individualismo de Flora como orgullosa diosa de la primavera no se puede pasar por alto, pues sonríe con la seguridad de quien se sabe importante para los que admiran el cuadro. No excluirémos de este pasaje a Mercurio, que se dedica a ahuyentar las nubes, del mismo modo que los hombres y las mujeres florentinos se dedicaban a apartar de sí la ignorancia y la vulgaridad.

Esta recreación, que quizá en cualquier otro pintor hubiera parecido superflua, en Sandro Botticelli transmite algo más que eso: el deseo de transformar el mundo en uno parecido al que descubrió en su interior, donde la sensualidad y el deseo poseen una naturaleza sublime:

El cuadro revela una sensualidad inaudita [...] que de inmediato vuelve a desvitalizarse; impulsa la reconquista de los medios figurativos antiguos y de un nuevo naturalismo, pero asimismo también fuerza un nuevo conservadurismo, y por último, representa a personajes dichosamente insertados en la naturaleza, quienes en su insuperable autoaislamiento vuelven a renunciar a su dicha, representando con ello la estructura psíquica del aislamiento que recorría todos los ámbitos de la vida con la conquista de la libertad individual y la capitalización total. La interacción de aislamiento y equilibrio, éxtasis y representación, expuesto por los medios más sublimes, se corresponde con las añoranzas irreales de reinos arcádicos de pastores y Venus.²⁴

Existe una semejanza entre los mundos individuales de Garcilaso y Botticelli: ambos se sirven de dioses y pastores estrechamente relacionados con la Naturaleza para ofrecer una visión que muy poco tiene que ver con cuestiones económicas o

²⁴ Bredekamp, *op.cit.*, 87.

políticas. Para los dos es preponderante el albedrío y el descubrimiento, a través de su aplicación, de las cuestiones más profundas del alma humana y de cómo el hombre las comparte con el medio ambiente. El mundo material es visto de acuerdo con sus inclinaciones o sufrimientos, así, por ejemplo, el río Danubio en la *Canción III* se convierte en interlocutor, mensajero y enterrador de las turbadas razones de Garcilaso:

Danubio, río divino,
que por fieras naciones
vas con tus claras ondas discurriendo,
pues no ay otro camino
por donde mis razones
vayan fuera d'aquí sino corriendo
por tus aguas y siendo
en ellas anegadas,
si en tierra tan agena,
en la desierta arena,
d'alguno fueren al fin halladas,
entiérralas siquiera
porque su error s'acabe en tu ribera.

(*Canción III*, pp. 384-385)

Esto no sólo nos remite a dos mundos --el de Botticelli y Garcilaso-- ávidos de espiritualidad, sino a dos espíritus indiferentes a la posesión de bienes materiales. Ambos sostuvieron estrechas relaciones con príncipes y vivieron en medio de cortesanos; escucharon las palabras de las mujeres más bellas y espléndidamente vestidas de sus tiempos y apreciaron joyas y bellos muebles dentro de palacios únicos, pero sus intereses se orientaban a cuestiones existenciales, como veremos más adelante.

Dos hombres similares inmersos en un mismo contexto material y espiritual debieron haber vivido situaciones semejantes: entre los 32 y 33 años Garcilaso escribe sus mejores obras, dentro de las que se encuentran los sonetos de más valía y las *Églogas*. Curiosamente, a la misma edad Botticelli da por concluido *El nacimiento de*

Venus y comienza a trabajar en la *Primavera*. Tanto las obras pictóricas como poéticas antes mencionadas son las últimas en su tipo que ambos realizan.

1.5 El amor y la muerte

Si bien la obra de Garcilaso habla más que nada del amor, el poeta relaciona obsesivamente este sentimiento con el tema de la muerte, de seguro porque Isabel Freyre murió prematuramente en brazos de su esposo en 1535, es decir, un año antes de la muerte del poeta, quien poco a poco se va alejando de la vida mundana por el dolor y la falta de sentido le produce la ausencia de quien más quiso. Por eso, el placer, cuyos vehículos clásicos son los sentidos, también se irán confabulando en su contra. Así lo explica en su "Soneto IX":

Señora mía, si yo de vos ausente
en esta vida turo y no me muero,
paréceme que ofendo a lo que os quiero
y al bien de que gozava en ser presente;
tras éste luego siento otro accidente,
que's ver que si de vida desespero,
yo pierdo cuanto bien de vos espero,
y así ando en lo que siento diferente.
En esta diferencia mis sentidos
están, en vuestra ausencia, y en porfía;
no sé ya qué hazerme en mal tamaño;
nunca entre sí los veo sino reñidos;
de tal arte pelean noche y día
que sólo se conciertan en mi daño.

("Soneto IX", p. 366)

En este soneto se lee la terrible confusión que habita el alma del poeta desde la muerte de su amada. No obstante, ya había escrito, antes de que falleciera Isabel, poemas donde alude a su propia muerte, tópico que asumió desde que experimentó el desdén. Como soldado y como amante no sabe dónde ni cómo abandonará el mundo; lo

que puede asegurar es que morirá preso de un amor que duele, hacia una mujer que no le guarda compasión:

En fin a vuestras manos é venido,
do sé que é de morir tan apretado
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio me's ya defendido;
mi vida no sé en qué se ha sostenido
si no es en aver sido yo guardado
para que sólo en mi fuese provado
cuánto corta una'spada en un rendido.
Mis lágrimas an sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas y mi suerte:
¡basten las que por vos tengo lloradas;
no os venguéis más de mi con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte!

(“Soneto III”, p. 362)

Estas dos muertes se reúnen en una sola, representada por la ausencia de la amada, especialmente de su mirada, a la que el poeta describe de varias maneras: “De aquella vista pura y excelente/ salen espíritus vivos y encendidos” (“Soneto VIII”); “Si a vuestra voluntad soy de cera/ y por sol tengo vuestra vista...” (“Soneto XX”), o “Los ojos cuya lumbré bien pudiera/ tornar clara la noche tenebrosa/ y escurecer al sol a mediodía” (*Canción IV*). Esta lumbré era, para Garcilaso, fuente de vida y fuerza, hecho que se reafirma leyendo la tristeza y languidez del “Soneto IX” frente a la pasión y el reclamo del “Soneto II”, donde el poeta pide a quien ama que se vengue matándolo. En el soneto que mencionamos anteriormente, su deseo de ya no vivir revela una reflexión filosófica, propia del pensamiento neoplatónico renacentista. Recordemos que uno de los mitos de Platón cuenta que antiguamente los hombres tenían dos cabezas, dos corazones, cuatro piernas y cuatro brazos, por lo cual eran poderosos y quisieron subir al Olimpo para derrocar a los dioses. Zeus, al ver las pretensiones del hombre, lo partió en dos y costuró sus pieles en el estómago, formándose así el ombligo. Desde entonces, cada hombre

busca la mitad que perdió. Esta es la razón por la que Garcilaso, seguro de que la mitad de su alma se había mudado a otro lugar y de que la mitad de su cuerpo ya no existía, pensó que su vida no tenía sentido:

Julio, después que me partí llorando
de quien jamás mi pensamiento parte
y dexé de mi alma aquella parte
que al cuerpo vida y fuerça' stava dando,
de mi bien a mí mesmo voy tomando
estrecha cuenta, y siento de tal arte
faltarme todo'l bien que tomo en parte

que á de faltarme el aire sospirando.

("Soneto XX", p. 374)

Un año después de la muerte de Isabel, en 1536 fallece también el "príncipe de los poetas", a quien tanto inspiró el luto por su amada y que alcanzaba ya la madurez lírica.

Será en la guerra y en obediencia al Emperador Carlos V:

En esto, el día 19 (de octubre), de una torre, en Muy, llamada Torre de Notre Dame, a unas cuatro millas de Fréjus, frente al mar radiante, unos villanos molestaron con piedras a la tropa sofocada [...] Carlos V mandó a combatir la torre por la artillería. Se abrió brecha pero los defensores trataban de rendirse, y el César, impaciente, ordenó el asalto. Garcilaso se prestó a cubrir de los primero por la escala [...] Cuando Garcilaso llegaba al último peldaño arrojaron desde lo alto, los defensores, una gran piedra que dio de lleno en la rodela. Unos afirman que fue el guijarro o los guijarros los que lo hirieron en la frente; otros, que la agresión lo hizo caer y que en el golpe, de espaldas, en el foso, fue cuando se descalabró. El hecho es que quedó como exánime y que de allí le sacaron sus amigos, cual cuerpo muerto, con gran furia de Carlos V, que mandó a ahorcar a todos los defensores de la torre y arrasarla.²⁵

No murió de amor como predijo, sino en medio de una contienda bélica. Empero, como ya había dicho en el "Soneto II", murió enamorado. Su *Égloga III*, uno sus los últimos textos, lo refleja:

Todas, como el cabello desparzido,
lloravan una ninfa delicada
cuya vida mostrava que avia sido

²⁵ Marañón, *op.cit.*, pp. 84-85.

antes de tiempo y en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,
estaba entre las yervas igualada
cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la yerva verde. (*Égloga III*, p. 494)

También en un lugar florido y entre hierbas imaginó Botticelli a la bellísima Simonetta Cattaneo Vespucci, amante de Giuliano de Medicis, hermano del "Magnífico". La historia de sus amores no es muy diferente a la de Garcilaso e Isabel: Simonetta estaba casada con Marco Vespucci, vecino de Botticelli y primo de Amerigo. Con su dulce figura, su mirada cálida y melancólica, y sus rubios cabellos, era considerada el prototipo de la belleza femenina renacentista, por lo cual varios hombres se enamoraron de ella. Entre ellos se encontraba Giuliano, a quien Simonetta había correspondido, de modo que escribe Bettina Wadia: "Botticelli further celebrate their affair by portraying Giuliano as Mercury in the *Primavera*, and as the slumbering Mars".²⁶ Esta afirmación no es descabellada, pues Simonetta inspiró a Botticelli su bella Venus y tomó su rostro como modelo para crear sus Madonas. Pero la amada de Giuliano murió, igual que Isabel, muy joven, víctima de la peste. Casualmente, justo dos años después, el hermano del "Magnífico" fue asesinado en la conspiración de Pazzi.

En el caso de Garcilaso y aún más en el de Giuliano se puede aplicar el mito platónico. Si ambos soldados no lucharon con todas sus fuerzas por vivir es porque la mitad de sus almas y de sus cuerpos se habían perdido con la muerte de sus amadas. En ese paraíso que es la *Alegoría de la primavera*, ambiguo cuadro de Botticelli, se identifican de igual manera como Cloris y Céfito a Simonetta y la muerte, quien llega a

²⁶ "Botticelli celebró sus amores pintando como Mercurio a Giuliano en *La Primavera* y frente a su amada, Venus, como el durmiente dios de la guerra en *Marte y Venus*". Bettina Wadia. *Botticelli*. Verona: Hamlyn House, 1968, p.18.

llevarse a la amada de Giuliano a un mundo donde, como Flora, será convertida en diosa. Esto lo ilustra Luciano Berti en su interpretación:

La Primavera es una alegoría entre Giuliano de Medicis y Simonetta Cattaneo Vespucci. Ella muere en 1976. El Céforo representa en el cuadro a la muerte y, la Primavera, su renacer en el Elíseo.²⁷

Las historias que recrean Garcilaso y Botticelli concluyen con el paraíso para la mujer amada. Así lo narran todos los elementos que rodean a la que igual que Elisa es ninfa, Cloris, quien huye inútilmente de los brazos del viento ante la presencia de "Venus vulgaris", hija de Zeus y Dione, a quien encontramos como personaje central del cuadro. Esta diosa, ya no virgen recién nacida, sino la reina del amor carnal. Es decir que, como la amada de Garcilaso, Simonetta se libra del amor carnal mundano y se convierte en un ser sublime emparentado con las flores y los árboles. Esta misma metamorfosis la encontramos en el "Soneto XIII":

A Daphne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos bueltos se mostravan;
en verdes hojas vi que se tornavan
los cabellos quel oro escurecían;
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo stavan:
los blancos pies en tierra se hincavan
y en torcidas raíces se bolvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hazía
este árbol, que con lágrimas regava.
¡Oh, miserable' stado, o mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que llorava!

("Soneto XIII", p. 369)

La conversión de la amada en un robusto árbol de laurel aparece también en la obra de Botticelli. El árbol sobre el que se encuentra Céforo, la muerte, es el laurel, que no es sólo heráldico, sino también símbolo del amor y del honor; Dafne nunca se entrega

a Apolo pero en cierto sentido le pertenece por la estrecha relación que existe entre el laurel y el dios. Por su parte, las tres Gracias y Flora festejan la juventud y a un mismo tiempo la llegada de un amor profundamente espiritual, simbolizado de nueva cuenta por el viento, personaje que se lleva a su amada al mundo del aire, de los sueños. Recordemos que el mismo Céforo es quien dota de espiritualidad en *El nacimiento de Venus* a la diosa recién nacida, cuyo desnudo castísimo es el primer indicador de que el hombre desea la compañía del alma de su amada más que sólo poseerla. Venus, igual que la Beatriz de Dante o la Laura de Petrarca, adquiere en la obra de Garcilaso una naturaleza venerable que resulta profundamente humana.

Esta Venus que nace cuando caen los genitales de Urano al mar, ha sido llamada "urania" o "celestial". Este detalle más el rostro casi idéntico de las Madonas de Botticelli y la Venus del nacimiento, nos hablan de una sincrética concepción pagana y erótica: lo que da vida a Venus cae del cielo y ella nace virgen; cada vez que se sumerja en el océano volverá a serlo. Su imagen fue tomada de la de Simonetta. Por su parte, Garcilaso hace aparecer a la amada como Elisa, una ninfa, una semidiosa. Ambos artistas rinden culto así al dios del Amor espiritual, mediante la figura de la amada.

Esta amada ahora muerta e idealizada, es transportada a un mundo admirable, otro punto donde convergen Garcilaso y Botticelli. Las dos son descritas entre árboles y flores; las dos miran a la muerte con incertidumbre, sorpresa y un poco de miedo, como Cloris miraba a Céforo. Así miraron la muerte Simonetta e Isabel. La primera era tan hermosa que sus funerales congregaron a una enorme procesión durante la cual no se cubrieron sus restos para que por última vez fuera públicamente admirada.

²⁷ Luciano Berti. *Historia del Arte*. Barcelona: Salvat. 1986, p. 118.

Durante las postrimerías del siglo XV, la vida de Botticelli, que hasta ese momento se había inspirado en amores ajenos, se transformó por completo. Dejó de ser aquel hombre que calumniaba y se burlaba de amigos y vecinos; le dio por comer y beber menos, y también por rezar más. Ya nunca más el amor carnal –así se convierta luego en amor más allá de la muerte– inspirará sus obras; tampoco los bellos cuerpos de las mujeres florentinas, ni sus joyas y cabellos, ni las miradas y besos. La razón fue la conmoción que provocó en su alma la muerte del exaltado monje fray Gerolamo de Savonarola ante la furia de la gente engañada por Alejandro VI, el papa Borgia; las conveniencias políticas de los Medici y un cínico notario que declaró que “donde no existe un motivo hay que crearlo”.

Doffo Spini informó de la situación a Sandro de Botticelli y le dijo que el monje había muerto por el bien del pueblo, para no desatar una guerra civil. Pero al pintor le conmovió profundamente la terrible tortura a que fue sometido fray Gerolamo en la hoguera por su insistencia en vetar el arte de la época y en censurar a la corte florentina. A partir de entonces los ojos de Botticelli se cerraron al mundo material y sensual, así como a las representaciones paganas. Sin embargo, su inclinación por las ideas de Savonarola no lo volvieron ingrato para con los Medici:

Con su poética fantasía soñó a Lorenzo y a Savonarola unidos en el cuadro, que ha quedado inconcluso, de la *Adoración de los Reyes*, en donde el fraile se muestra en actitud de señalar con su mano izquierda al Magnífico el grupo de la Virgen y el Niño, como significando que sólo debe depositarse la fe en Dios, el solo Soberano: *Rex regum, Dominos dominatum*, y Lorenzo, en extática admiración, parece escuchar y aprobar sus palabras.²⁸

²⁸ J. B. Supino. *Botticelli*. Buenos Aires: La Universidad, 1944. p.50.

En marzo de 1501 pintó *La Natividad*, cuadro en el que Lionello Venturi advierte que la unidad de composición es "más bien espiritual que visual".²⁹ La Virgen María, por ser el personaje más importante para el autor, es el de mayor tamaño, independientemente de la perspectiva, que el maestro florentino conocía muy bien. Este cuadro anuncia el nacimiento de Jesucristo, pero no como acontecimiento histórico, sino como el milagro continuo de Dios para volver a nacer en los seres humanos. Dios renace en el pintor y ya nunca vuelve a temas mitológicos o paganos. Sin embargo, igual que Garcilaso, Botticelli piensa en una santa al pintar a la Venus. De acuerdo con Lionello Venturi: "La Venus deja traslucir la conciencia del pecado: Botticelli la pinta, pero es Magdalena en quien piensa"³⁰, un personaje bíblico que seguramente se halla en el paraíso por haber tenido fe en Jesús. La fe en el amor es la constante de los temas garcilasianos y botticellianos: sin fe el poeta no podría esperar volver a encontrar a Isabel y seguir amándola; sin fe, el pintor florentino no confiaría en el fin de las angustias humanas y en el continuo nacimiento de Dios en nosotros. Estos dos amores para ambos artistas son uno solo: un gran amor a Dios, perceptible incluso en el rostro de la Venus desnuda y en una esperanza que Garcilaso ve también a través de quien ama:

Materia diste al mundo de'sperança
d'alcanzar lo imposible y no pensado...
(*Égloga I*, p.419)

Garcilaso le pidió a Dios la muerte para unirse a su amada y profesa así su fe de amar más allá de la muerte; Botticelli pidió también la purificación de su alma y de todas las que vivían en aquella Florencia, donde fue testigo de la soberbia de los mecenas, de la fuga de Piero de Medicis, de la muerte de Giuliano y Savonarola; pero un día se

²⁹ Lionello Venturi. *La Natividad*. Amsterdam: Aguilar, 1950, p.5.

³⁰ Venturi, *op.cit.*, p. 17.

abrazará con los ángeles como en *La Natividad*, donde la bondad triunfa sobre las almas a pesar de todos los conflictos. El pintor dejó esta inscripción nueve años antes de su muerte en lengua griega sobre el cuadro antes citado:

Yo, Sandro, he pintado este cuadro al final del año 1500, durante las revueltas de Italia, en el primer medio año siguiente al primer año de los tres años y medio que durará la furia del demonio, conforme a lo que ha sido predicho en el capítulo oncenso del *Apocalipsis*: después será encadenado, según el dozavo capítulo, y lo veremos pisoteado como en este cuadro.³¹

II. INFLUENCIA LITERARIA COMÚN

Anteriormente se explicaron las causas de la influencia clásica en la cultura italiana y española del Renacimiento. Unos son herederos directos, mientras que otros son continuadores del dominio que ejerció el imperio en Europa. Esta admiración influye en todos los aspectos de la cultura y es aún más determinadamente en las artes. Los arquitectos reviven arcos y columnas; los escultores, de acuerdo con sus antecesores griegos, comienzan a estudiar anatomía. En el caso de Botticelli y Garcilaso sucede lo mismo: recuperan los personajes de la antigüedad clásica como símbolos o personificaciones y reproducen a su modo géneros, formas, temas y tópicos de la literatura latina.

Los cabellos de la Venus recién nacida que pinta Botticelli se levantan por el aire que produce Céfito en líneas florales. Podríamos aplicar a la concepción botticelliana los versos de Garcilaso, a quien estos cabellos al viento también le parecen sensuales y hasta sutilmente eróticos. En un pasaje de la *Elegía al Duque D'Alva en la muerte de Don Bernaldino de Toledo*, cuenta la pena de Venus al presenciar la muerte de Adonis:

³¹ Venturi, *op. cit.*, p. 17.

abrazará con los ángeles como en *La Natividad*, donde la bondad triunfa sobre las almas a pesar de todos los conflictos. El pintor dejó esta inscripción nueve años antes de su muerte en lengua griega sobre el cuadro antes citado:

Yo, Sandro, he pintado este cuadro al final del año 1500, durante las revueltas de Italia, en el primer medio año siguiente al primer año de los tres años y medio que durará la furia del demonio, conforme a lo que ha sido predicho en el capítulo oncenso del *Apocalipsis*: después será encadenado, según el dozavo capítulo, y lo veremos pisoteado como en este cuadro.³¹

II. INFLUENCIA LITERARIA COMÚN

Anteriormente se explicaron las causas de la influencia clásica en la cultura italiana y española del Renacimiento. Unos son herederos directos, mientras que otros son continuadores del dominio que ejerció el imperio en Europa. Esta admiración influye en todos los aspectos de la cultura y es aún más determinadamente en las artes. Los arquitectos reviven arcos y columnas; los escultores, de acuerdo con sus antecesores griegos, comienzan a estudiar anatomía. En el caso de Botticelli y Garcilaso sucede lo mismo: recuperan los personajes de la antigüedad clásica como símbolos o personificaciones y reproducen a su modo géneros, formas, temas y tópicos de la literatura latina.

Los cabellos de la Venus recién nacida que pinta Botticelli se levantan por el aire que produce Céfito en líneas florales. Podríamos aplicar a la concepción botticelliana los versos de Garcilaso, a quien estos cabellos al viento también le parecen sensuales y hasta sutilmente eróticos. En un pasaje de la *Elegía al Duque D'Alva en la muerte de Don Bernaldino de Toledo*, cuenta la pena de Venus al presenciar la muerte de Adonis:

³¹ Venturi, *op. cit.*, p. 17.

desordenaba con lascivo buelo
el viento su cabello, y con su vista
s'alegraba la tierra, el mar y el cielo.

(*Elegía al Duque...*, p. 402)

La imagen de este cabello que como fuego se extiende por los aires, posiblemente encuentra sus orígenes en Virgilio, quien describe la aparición de Venus ante su hijo Eneas durante el viaje del troyano hacia los dominios de Dido y no deja de referirse a los cabellos de la diosa del amor: "Había dado a esparcirse el cabello a los vientos".³²

Otro de los autores latinos que ejerce fuerte influencia sobre ambos artistas es, por supuesto, Horacio, quien con su *carpe diem* es posiblemente la raíz de la *Alegoría de la primavera* botticelliana. Si bien el poeta latino sugiere aprovechar los hermosos años de la juventud, el pintor florentino traslada esta misma idea, según Bredekamp, a la vida de la ciudad de los Medici. Es decir, que Botticelli pinta este famoso lienzo para representar el esplendor y los años de gloria que están por venir en la Florencia medicea:

En un solo trazo, *La Primavera* revela lo que Lorenzo di Pierfrancesco se prometía a sí mismo y a su mundo circundante; una nueva era en Florencia, inspirada por Venus, tan placentera como colmada de ideas, portadora de frutos y de una primavera eterna, bajo su égida.³³

La figura central de *El nacimiento de Venus* es una diosa que representa el esplendor y parece haber inspirado a Garcilaso, quien en su propio *carpe diem* describe a una mujer que guarda grandes semejanzas con la del cuadro florentino. Ambas tienen la tez blanca, el rostro ligeramente sonrosado y la mirada dulcemente ardiente reflejando espiritualidad y serenidad; los cabellos de sus damas son dorados y vuelan con el aire y sus cuellos son singularmente hermosos y blancos:

³² Publio Virgilio Marón. *Eneida*, versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, 1972, p. 10.

³³ Bredekamp. *op.cit.*, p. 58.

En tanto que de rosa y açucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con buelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparze y desordena:
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera

por no hazer mudança en su costumbre.

("Soneto XXIV", p. 377)

Por otra parte, también los poetas provenzales de finales de la Edad Media podrían haber influido sobre la obra de Botticelli y con toda seguridad repercutieron en la poesía de Garcilaso. Recordemos que es la poesía de la Provenza la que impulsa a los grandes líricos sicilianos, antecesores de Dante. Esto lo explican Peter Brand y Lino Pertile: "Provençal acted as a catalyst to the development of the lyric, French offered models of prose and of epic or allegorical verse, and Latin provided a constant challenge to both the syntactic and the rethorical ambitions of the language".³⁴

La lírica italiana es una referencia para la obra de Botticelli, como por supuesto lo es en la de Garcilaso. Prueba de ello es la acusada presencia del *dolce stilnuovo* en ambos artistas. Para el pintor, así como para el príncipe de los poetas castellanos, la belleza física de una mujer es simple destello del cándido e intenso brillo de su alma; el amor, por otra parte es una forma de devoción espiritual y perfeccionamiento que tiende a la divinidad. Esta nueva concepción de la amada y la subordinación de la individualidad

³⁴ "La literatura provenzal actuó como catalizador del desarrollo de la lírica; la francesa aportó modelos prosísiticos y épicos al verso alegórico, y la latina enriqueció con constantes apuestas sintácticas y retóricas las ambiciosas

del hombre, es propia de los primeros grandes poetas italianos. Estos pensaban, no sin cierta razón, que a través del amor alcanzarían la perfección espiritual o al menos la superioridad sobre las almas de los hombres que no aman. Esto le da derecho a Garcilaso de concebirse como un pastor que vive en un mundo ideal, donde la amada tiene mucho de divino:

Ora, però, gli stilnovisti (e qui contra soprattutto la linea Guinizzelli-Dante) individuano la possibilità di far scaturire da questa vecchia tradizione una realtà intima nuova, e cioè la radice con esterna ma profonda di quel formulario concettuale, che si raccoglievano da altri: così, la gentilezza diviene virtù precipua del cuore, disancorata genialmente dalla sua originaria caratterizzazione di classe; l'amore resta ossequio, devozione, se si vuole vassallaggio, ma nel senso tutto spirituale, non di una gerarchia cortigiana e mondana; l'amore è dunque perfezionamento intimo, elevazione verso il principio superiore che si esprime attraverso la donna, e dietro il quale s'intravede alcunchè d'angelico o addirittura di divino.³⁵

Tanto este vasallaje como la subordinación espiritual de los stilnovistas, son algunos de los ingredientes de la poesía de Garcilaso; de hecho el poeta asegura en uno de sus villancicos que quien no haya mirado a su Señora no puede ser dichoso ni desdichado. Por lo tanto, se es un ser inferior si no se responder a ninguno de estos estados. La elevación surge a partir de la vista de la amada:

Nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os aya mirado.
Porque la gloria de veros
en ese punto se quita
que se piensa mereceros;
así que sin conoceros,
nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os aya mirado.

("Villancico de Garcilaso", p. 622).

construcciones estilísticas". Peter Brand et Lino Pertile (ed.) *The Cambridge History of Italian Literature*. New York: Cambridge University Press, 1966, p. 8.

³⁵ Alberto Asor Rosa. *Sintesi di storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1977, p. 25.

Mencionamos en el capítulo anterior que Botticelli elaboró algunos grabados para ilustrar cierta edición de la *Divina comedia*, de Dante Alighieri, poeta que transforma mediante su canto a Beatrice, su amada, en una figura casi celestial, logrando el fruto más maduro de la literatura italiana en esa época. Sandro Botticelli logró crear otra obra extraordinaria con *El nacimiento de Venus*, en el donde también la amada de Giuliano de Medicis, Simonetta, se transforma en una diosa a través de la delicadeza de sus manos de la ternura y castidad de su rostro, de su desnudez, y del pudor con que la recién nacida cubre su sexo con sus largos cabellos.

Uno de los humanistas que más influyó sobre los artistas aquí mencionados fue sin duda Francesco Petrarca, cuya lectura fue asimilada por ambos. Además de su manera personalísima de abordar el platonismo y de su exaltada individualidad y autodescubrimiento a través de la poesía, ciertas imágenes suyas fueron empleadas por Garcilaso y Botticelli. Tal es el caso del laurel, árbol que para Petrarca significa su amor, Laura. Posteriormente, "será el propio poeta el que se transforme en lauro-laura siempre verde como símbolo de la fidelidad amorosa, entendiéndolo por ahí su metamorfosis en la propia mujer amada".³⁶

Esta misma imagen, con claras reminiscencias en la metamorfosis de Dafne en laurel, aparece también en Garcilaso, aunque a diferencia del poeta aretino, no es el amante quien se transforma después en el árbol, sino sus lágrimas las que lo hacen crecer. El laurel fue pintado por Sandro Botticelli en *Alegoría de la Primavera*, donde de algún modo el pintor evoca a Petrarca, pues Céforo y Cloris se funden con sutil agrado bajo la sombra de este árbol.

³⁶ María del Pilar Manero Sorolla. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento* Barcelona: PPU, 1990, p. 359.

Seguramente Garcilaso conoció la poesía provenzal. En cuanto a Botticelli es muy posible que le fueran familiares algunas de sus composiciones. De lo que estamos seguros es de que ambos contaban con un gran bagaje de literatura clásica y sobre todo de que abrevaron en Dante y Petrarca. Su filiación proviene de la lírica latina e italiana. No olvidemos que el cantor de Laura es una de las voces de mayor peso en la obra de Garcilaso.

III. PAISAJES Y COLORES EN GARCILASO Y BOTTICELLI

3.1 Los colores

Garcilaso es un delicadísimo pintor de paisajes bucólicos donde hace coincidir sentimientos profundos y melancólicos. Baste recordar cualquiera de sus poemas, y en especial las *Églogas*, comprobarlo. El amarillo y el azul, es decir, la luz y la sombra, son esenciales en su obra. Ambos colores se mezclan y complementan para dar como resultado un definido claroscuro, así como el verde que predomina en la Naturaleza. Por esta razón, las imágenes de la poesía de Garcilaso son en numerosas ocasiones contundentemente pictóricas y el fondo puede ser la luz –el amor– o la sombra –el desamor y la muerte– que aquejan el alma del poeta y le despiertan emociones tan vivas como el tono verde de las frondas de los árboles. Antes de entrar de lleno a las implicaciones del color verde, que predomina lo mismo en Garcilaso que en Botticelli, echemos un vistazo a las luces y las y sombras. Comencemos por la luz, que para el

Seguramente Garcilaso conoció la poesía provenzal. En cuanto a Botticelli es muy posible que le fueran familiares algunas de sus composiciones. De lo que estamos seguros es de que ambos contaban con un gran bagaje de literatura clásica y sobre todo de que abrevaron en Dante y Petrarca. Su filiación proviene de la lírica latina e italiana. No olvidemos que el cantor de Laura es una de las voces de mayor peso en la obra de Garcilaso.

III. PAISAJES Y COLORES EN GARCILASO Y BOTTICELLI

3.1 Los colores

Garcilaso es un delicadísimo pintor de paisajes bucólicos donde hace coincidir sentimientos profundos y melancólicos. Baste recordar cualquiera de sus poemas, y en especial las *Églogas*, comprobarlo. El amarillo y el azul, es decir, la luz y la sombra, son esenciales en su obra. Ambos colores se mezclan y complementan para dar como resultado un definido claroscuro, así como el verde que predomina en la Naturaleza. Por esta razón, las imágenes de la poesía de Garcilaso son en numerosas ocasiones contundentemente pictóricas y el fondo puede ser la luz –el amor– o la sombra –el desamor y la muerte– que aquejan el alma del poeta y le despiertan emociones tan vivas como el tono verde de las frondas de los árboles. Antes de entrar de lleno a las implicaciones del color verde, que predomina lo mismo en Garcilaso que en Botticelli, echemos un vistazo a las luces y sombras. Comencemos por la luz, que para el

poeta casi siempre se encuentra estrechamente relacionada con los ojos de la amada; es por esta ventana que Garcilaso se llena de amor, aunque a veces este sentimiento es doloroso:

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus bivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recebidos,
me pasan hasta donde el mal se siente.

(Soneto VIII", p. 365)

Los ojos son fuente de claridad y los que prestan luz al paisaje; estos llevaban el alma del amante:

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que me llavaban tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se bolvían?

(Égloga I, p. 422.)

¿De qué forma se podría quedar sin luz el paisaje? Por supuesto, con la desaparición de la amada. Este suceso ha dejado su alma tan apagada que no sólo se confiesa entre sombras, sino ciego:

El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto
que a mi sempiterno llanto
y a triste soledad m'a condenado;
y lo que siento más es verme atado
a la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado,
ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa.

(Égloga I, p. 423)

Garcilaso también pinta el amor a través de la luz del paisaje. Cuando Salicio se queja porque ama a quien no le corresponde, habla de un fuego ardiente que lo consume; entonces el poeta recurre al sol para metaforizar al amor; pero como el deseo no encuentra eco en su amante es como una fuerza que lo calcina:

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes y por valles despertando

las aves y animales y la gente
cuál por el aire claro va volando,
cuál por el verde valle o alta cumbre
paciendo va segura y libremente.

(*Égloga I*, p. 417)

¿De dónde proviene la luz en Botticelli? Del amor y de la amada. Como Simonetta ya había muerto cuando pintó *El nacimiento de Venus*, podemos imaginar cómo el artista decidió que el amor viniera a iluminar el mundo y que el rostro de la amada le devolviera su luz. Por eso la iluminación es determinante en este cuadro, pues se diría tomada de un paisaje al mediodía. En él no hay sombras y toda la claridad parece venir del cuerpo de Venus. Este efecto de pintar al amor como la luz del mundo es contundente en los dorados cabellos de la diosa y que enmarcan un rostro y un cuerpo tan blancos que recuerdan el mármol. Esta imagen de cabellos dorados y piel blanca, fuentes de luz, también la encontramos en Garcilaso:

Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro
¿adónde'stan, adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la escura, desierta y dura tierra.

(*Égloga I*, p. 423)

Sombra y Oscuridad son para Garcilaso la muerte, lo mismo que la noche; así se lee en el "Soneto XXVI", cuyos tercetos guardan la esperanza de un amor más allá de la vida terrena:

Las lágrimas que en esta sepultura
se vierten oy en día y se vertieron
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche escura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dexándome con otros que te vean.

("Soneto XXVI", p.379)

El contraste a la luz en *El nacimiento de Venus* se produce sobre todo en el color azul del mar. Este mar representa a las pasiones que a veces son tórridas o tormentosas y a veces sosegadas y soleadas; también representa el fin de la vida porque los ríos terminan donde comienzan los océanos. Si en Garcilaso el amor se representa con la luz, lo mismo que en Botticelli, y las sombras son para Garcilaso la muerte, para Botticelli el mar, que es una sombra del cielo, va a simbolizar el nacimiento del amor y las pasiones que confronta; estas son capaces de matarlo o de darle mayor sentido a su vida en el difícil navegar que es el camino de los amantes.

Arriba señalamos la importancia de la naturaleza y por lo tanto del color verde en Garcilaso y en Botticelli. Este color cambia conforme pasan las estaciones y enuncia frecuentemente lo efímero de la vida. Recordemos la metamorfosis de Dafne en la que los cabellos se tornaban en verdes hojas. En otro soneto, Garcilaso advierte que los árboles no pueden defenderse ante la tala de los hombres, seres superiores a los vegetales; por eso Isabel tuvo que acudir al llamado de Dios en plena primavera:

¡O hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste l'arbol con manos dañosas
y esparziste por tierra fruta y flores.

("Soneto XXVI", p. 378)

Para Nemoroso, el pastor que llora a su amada muerta, las aguas que pasan y no regresan son una imagen de la muerte de Isabel, lo mismo que la naturaleza que además de no volver a ser retratada nunca por el mismo río, comenzará a morir durante el otoño y renacerá diferente. La soledad en la que lo dejó la amada es compensada de algún modo por la naturaleza efímera, pero que todavía se conserva como en aquellos días que él reposaba al lado de Elisa:

Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
yedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:
yo me vi tan ageno
del grave mal que siento
que de puro contento
con vuestra soledad me recreava...

(*Égloga I*, p. 426)

Este paisaje en el que se encuentra Nemoroso, al cumplir un ciclo, regresará a su mayor esplendor. El pastor espera que cuando concluya su vida, se reencuentre con su amada en el paraíso; ahí, el color verde, que en el mundo es efímero, será eterno. Es decir, la amada y el amado podrán vivir por siempre juntos, sin miedo a la muerte:

¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

(*Égloga I*, p. 426)

El verde es en Botticelli también esplendor y renacimiento. Si pensamos en la hipótesis de Zöllner sobre la representación de los árboles como nuevos frutos de la familia Médici o si recordamos aquella de Berti en la que *Alegoría de la primavera* simboliza el renacimiento de Simonetta en el paraíso a manos de la muerte –Céfiro–, e incluso si retomamos la de Bredekamp como esplendor de las ciudad de Florencia, todas las hipótesis se encuentran estrechamente ligadas a lo efímero de la vida y al renacimiento de la amada en un lugar perfecto donde el amor será eterno. El verde es

para ambos artistas lo efímero, y el deseo de lo eterno y perdurable; también es el esplendor y la juventud que fueron arrancadas antes de tiempo, como canta Garcilaso en su *Égloga III*:

Todas, con el cabello desparzido,
lloravan una ninfa delicada
cuya vida mostrava que avia sido
antes de tiempo y casi en flor cortada...

(*Égloga III*, p. 494)

3.2 Personificación de la Naturaleza en ambos artistas

En la concepción del mundo renacentista existe una gran afinidad entre los hombres y la Naturaleza, fácilmente perceptible a través de un análisis de la *Alegoría de la primavera*, *El nacimiento de Venus* y gran parte de las obras de Garcilaso, a veces basadas en la relación entre los seres humanos y el mundo. La individualidad había impulsado la creación del ámbito personal y de toda una simbología concebida a partir de los elementos de la Naturaleza y su relación con la mitología grecolatina. Ya habíamos mencionado la existencia de un laurel en ambas obras: Botticelli pinta el árbol en la *Alegoría de la primavera*, que además de tener connotaciones heráldicas es para Poliziano, preceptor de Lorenzo el Magnífico, símbolo del amor. El vínculo amoroso en este cuadro es el de Céfiro quien trata de asir a Cloris volando sobre un laurel. Este laurel es el árbol de Apolo, dios que en el "Soneto XIII", ilustra la situación de Garcilaso:

A Daphne ya los brazos se crecían
y en luengos ramos bueltos se mostravan;
en verdes hojas ví que se tornavan
los cabellos que el oro escurecían;
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo stavan;
los blancos pies en tierra se hincavan
y en torcidas raíces se bolvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,

a fuerça de llorar, crecer hazia
este árbol que con lágrimas regava.
¡O miserable estado, o mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que llorava!

("Soneto XIII", p. 369)

La amada de Apolo, convertida en laurel, ya no puede ser gozada por el dios del sol; está convertida en árbol y es como si estuviera ausente porque su mirada ya no es. El laurel es entonces un doble símbolo del amor y la muerte que coincide con la desaparición física de la Isabel en el mundo; pena, cuyas ramas y hojas crecen al alimentarse del llanto del poeta. Esta muerte existe también en el laurel de Botticelli, pues es sobre ese árbol donde se posa el viento para llevarse a la bella Simonetta al paraíso.

En la *Alegoría de la primavera* la estación es eterna, las hojas de los árboles nunca mueren y las flores no dejan de brotar. El amor posee para Botticelli las mismas cualidades del color verde: renacimiento y eternidad, fuerzas presentes en la vestimenta de Venus, cuyos ribetes dorados simbolizan las flechas mortales de Cupido, que conservan su efecto más allá de la muerte, mientras las perlas, de naturaleza eternamente bella, aluden al nacimiento de la diosa, formada en el interior de una concha. Esta ansia de amar más allá de la muerte, al ser tan intensa no responde solamente a las necesidades de Giuliano y Simonetta, pues Garcilaso espera despertarse en el paraíso donde mora su amada y volver a verla:

Las lágrimas que en esta sepultura
se vierten oy en día y se vertieron
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dexándome con otros que te vean.

("Soneto XXVIII", p. 379)

Para Botticelli y Garcilaso el amor continúa después de la muerte en medio de elementos edénicos. Mientras en el mundo, la individualidad es su rasgo característico. En la *Alegoría*... esto es perceptible; los árboles distintos y cuidadosamente pintados; las tres Gracias, a pesar de encontrarse entrelazadas, no se miran mutuamente y sus peinados y cabellos son muy distintos; Mercurio parece no tener ninguna relación con los personajes del cuadro y se limita a mirar las nubes. En la mirada de estos personajes está plasmada una gran carga de individualidad, incluso en la flecha indiferente de Cupido es vaticinio de las dificultades del amor ante esta nueva concepción; Flora también podría estar fuera del cuadro sin ningún problema. Ni siquiera Céfito y Cloris dependen uno del otro, aunque sus miradas se encuentran. Venus, completamente aislada también nos mira y parece advertir que el amor tocará hasta el corazón más frío en un momento inesperado.

La Naturaleza, para ambos artistas, tiene carácter subjetivo, es decir, individual. Los elementos se acoplan a los sentimientos del poeta y de sus pastores. Como cada personaje posee una cosmovisión única, sus mundos son distintos y es el amor el principal responsable de sus mutaciones:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte m'agradava;
por ti la verde yerva, el fresco viento,
el blanco lirio y la colorada rosa
y dulce primavera deseaba.
¡Ay, cuánto m'engañava!
¡Ay cuán diferente era
y cuán d'otra manera
lo que en tu falso pecho s'escondía.

(*Égloga I*, p. 418)

El silencio de la selva y lo esquivo del monte corresponden a la actitud indiferente de la amada, quien lo ha despreciado. El mundo interno del pastor debe armonizar con

su mundo exterior. Si su mundo es casi insoportable, como insinúa en los versos antes citados es porque la mujer que ama no le ha correspondido; sucede entonces que el universo se halla en desequilibrio, porque su conflicto individualista es tan pronunciado como el de los personajes de Botticelli, quien ha pintado en el centro a Venus con su hijo Cupido. Es el amor quien fija la correspondencia entre los hombres y la naturaleza. Así lo explica Alexander A. Parker en su análisis de la *Égloga I*:

Esta armonía, basada en la correspondencia entre el hombre y la naturaleza, depende del amor, y el mismo amor debe obedecer la ley de la armoniosa correspondencia. Es ley natural que el amor corresponda al amor. La armonía del amor y la naturaleza depende del amor armonioso entre el hombre y la mujer: sólo donde esta correspondencia exista, podrá el hombre, siendo entera parte de ella, amar la naturaleza: tan sólo entonces será bella ésta.³⁷

Lo mismo le sucede a Nemoroso, quien lamenta la muerte de su amada y a partir de su percepción del mundo advierte que esta muerte ha afectado a la naturaleza; esta se nos revela subordinada al pastor en el poema:

Después que nos dexaste, nunca paxe
en hartura el ganado ya, ni acude
el campo al labrador con mano llena;
no ay bien que'n mal no se convierta y mude.
La mala yerva al trigo ahoga, y naxe
en lugar suyo la infelice avena;
la tierra, que de buena
gana nos produzia
flores con que solia
quitar en solo vellas mil enojos,
produze agora en cambio estos abrojos,
ya de rigor d'espinas intratable.
Yo, con mis ojos
crecer, lloviendo, el fruto miserable.

(*Égloga I*, pp. 423-424)

El mar en *El nacimiento de Venus*, cuyo territorio es mucho más extenso que el de la tierra, representa por si solo un enorme caudal del amor, pues es igualmente

misterioso su principio y final: el principio lo marca el nacimiento de la diosa que llega a la costa, en tanto que el final lo simboliza la anémona que se ve a los pies de la Hora y recibe a Venus vaticinándole una desdicha amorosa: la diosa se enamora de Adonis, pero el dios de la guerra, movido por sus celos se transforma en jabalí, matando al bellissimo mancebo, quien se convierte en una anémona. En el análisis de Inés MacDonald sobre la poesía de Garcilaso, el mar simboliza el amor:

El mar, extensión mayor del agua, representa casi siempre el amor. El reino de Neptuno, tan propenso a cambios fuertes e inesperados, a tempestades tremebundas y naufragios lastimosos, es figura apta para la pasión del amor, tan mudable, tan difícil de dominar, tan sujeta al naufragio del que se lanza en él, detrás de una pasión sin freno.³⁸

Una fuente, lugar de aguas cristalinas, es el sitio que escogen los pastores para contar sus penas y pasiones y es el mismo lugar en que Albanio se vuelve loco y se arroja a abrazar su reflejo... ¿Hubiera podido nacer Venus del sol, el aire o la tierra? No. El mar y el reflejo azul del cielo es lo que ocupa el fondo del cuadro de Sandro Botticelli; lo mismo ocurre con la fuente y el río en los poemas de Garcilaso. La fuente donde se contempla Albanio en la *Égloga II* permanece inmóvil; en cambio, el río que acompaña al estoico y ejemplar duque de Alba, que tiene la fuerza para dejar a su esposa recién casado y cumplir con sus servicios como soldado, corre y no se detiene. El río y la fuente son también imágenes de la individualidad de los pastores y de la del duque de Alba, así como el mar representa ciertas cualidades de Venus, o sea, del amor.

El análisis de la Naturaleza, matizada por los colores azul, amarillo y verde, es útil para comprender la concepción poética y artística tanto de Garcilaso como de Sandro Botticelli. Sus paisajes simbolizan lo que ocurre en su mundo interno y también lo

³⁷ Alexander A. Parker. "Tema e imagen de la *Égloga I* de Garcilaso" en *La poesía de Garcilaso* Barcelona: Ariel, 1974, p. 201.

que piensan o sienten sobre los sucesos del mundo exterior. La semejanza en colorido y en elementos relaciona las obras de Garcilaso y Botticelli.

IV. EL AMOR Y LA GUERRA, ANTIGUOS AMANTES

La diosa del amor, Venus, y el dios de la guerra, Marte, son figuras literarias frecuentes en la literatura del Siglo de Oro español y ambas podrían sintetizar el paso de Garcilaso por el mundo material: fue soldado y el amor lo llevó a escribir algunos de los más bellos sonetos de la lírica española. El amor fue el verdadero móvil de la vida de Garcilaso y lo que hoy en día lo hace objeto de admiración es el refinamiento, la delicadeza y la sencillez de su obra poética, no sus actos heroicos en la guerra.

Los nobles de esta época hacían poesía; de las numerosas composiciones que se escribieron en la corte del rey Carlos V, llegan a nosotros las de Garcilaso y con menor fortuna las de Juan Boscán, su amigo íntimo, a quien dirige un soneto donde confiesa que su fuerza de guerrero era muy inferior a la de Cupido, quien sólo en apariencia se muestra inferior por ser niño y ciego:

Sabed qu'en perfecta edad y armado,
con mis ojos abiertos, m'he rendido
al niño que sabéis ciego y desnudo.
De tan hermoso fuego consumido
nunca fue coraçon; si preguntado
soy lo demás, en lo demás soy mudo.

("Soneto XIX", p. 381)

La imagen de Venus y Marte, descubiertos en el lecho por Vulcano, esposo de la primera, fue retomada por Garcilaso. El dios artesano había confeccionado una red finísima y con ella los atrapó para exhibir la infidelidad de la diosa por todo el Olimpo. El

³⁸ Inés MacDonal. "La *Égloga II* de Garcilaso" en *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, p. 217.

que piensan o sienten sobre los sucesos del mundo exterior. La semejanza en colorido y en elementos relaciona las obras de Garcilaso y Botticelli.

IV. EL AMOR Y LA GUERRA, ANTIGUOS AMANTES

La diosa del amor, Venus, y el dios de la guerra, Marte, son figuras literarias frecuentes en la literatura del Siglo de Oro español y ambas podrían sintetizar el paso de Garcilaso por el mundo material: fue soldado y el amor lo llevó a escribir algunos de los más bellos sonetos de la lírica española. El amor fue el verdadero móvil de la vida de Garcilaso y lo que hoy en día lo hace objeto de admiración es el refinamiento, la delicadeza y la sencillez de su obra poética, no sus actos heroicos en la guerra.

Los nobles de esta época hacían poesía; de las numerosas composiciones que se escribieron en la corte del rey Carlos V, llegan a nosotros las de Garcilaso y con menor fortuna las de Juan Boscán, su amigo íntimo, a quien dirige un soneto donde confiesa que su fuerza de guerrero era muy inferior a la de Cupido, quien sólo en apariencia se muestra inferior por ser niño y ciego:

Sabed qu'en perfecta edad y armado,
con mis ojos abiertos, m'he rendido
al niño que sabéis ciego y desnudo.
De tan hermoso fuego consumido
nunca fue coraçon; si preguntado
soy lo demás, en lo demás soy mudo.

("Soneto XIX", p. 381)

La imagen de Venus y Marte, descubiertos en el lecho por Vulcano, esposo de la primera, fue retomada por Garcilaso. El dios artesano había confeccionado una red finísima y con ella los atrapó para exhibir la infidelidad de la diosa por todo el Olimpo. El

³⁸ Inés MacDonald. "La *Égloga II* de Garcilaso" en *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, p. 217.

poeta se sirve de este mito para hablar de su razón; del mismo modo que los amantes fue atrapada y sometida, hecho que todos en la tierra y en el cielo han advertido:

De los cabellos de oro fue texida
la red que fabricó mi sentimiento,
do mi razón, rebuelta y enredada,
con gran vergüenza suya y corrimiento,
sujeta al apetito y sometida,
en público adulterio fue tomada,
del cielo y de la tierra contemplada.

(*Canción IV*, p. 388)

En la obra de Garcilaso existe un gran desequilibrio entre la influencia que ejercen el dios de la guerra y la diosa del amor. Las acciones bélicas eran demasiadas y odiosas al poeta, mientras que las amorosas le parecían necesarias. La felicidad para Marte, del mismo modo que para Garcilaso, viene del dominio de Venus de acuerdo con el amor cortés; es decir: el hombre debe ser vasallo del amor, de la mujer, para ser verdaderamente feliz. Pero si esta mujer a la que quiere someterse no lo ama, su esclavitud es dolorosa:

hablo d'aquel cativo
de quien tener se debe más cuidado,
qu'está muriendo bivo
al remo condenado
en la concha de Venus amarrado.

(*Ode ad Florem Gnidi*, p. 391)

La felicidad en la obra de Garcilaso, lo mismo que la del fiero Marte, amante de Venus, consiste en encontrarse al servicio de la amada; esto corresponde a la idea principal del cuadro *Marte y Venus*, de Sandro Botticelli, quien en esta pintura concebida originalmente como cabecera de un lecho nupcial, muestra las figuras de ambas deidades, una recostada frente a la otra. A la izquierda del cuadro, Venus mira con intención dulce y dominante a su amante, quien "duerme el dulce sueño de los mortales",

semidesnudo y desprovisto de armadura. Se ve tan relajado y su piel se adivina tan suave que difícilmente intuiríamos que se trata del Dios de la guerra, cuyo sueño, del que seguramente es protagonista la bella diosa, pretende ser burlado por dos pequeños sátiros que juegan con su armadura y su "espada" mientras un tercero acerca a los oídos del dios un sonoro caracol, intentando en vano despertarlo. Parece que su alma ha sido ablandada por Venus, quien hace lo mismo con el Duque de Alba al alejarlo de las armas en la *Égloga II*. Para el pintor es el amor quien ha suavizado el alma de Marte y lo ha dejado sin armadura; hasta lo ha dotado de cierta delicadeza, plasmada en su piel y en el aire de gran tranquilidad con que duerme. El amor, a través de Venus, es quien aconseja a don Fernando que no se aferre a las armas por ser éstas causantes de la dureza del alma:

Luego los aparejos ya de Marte,
estotro puesto aparte, le traía;
assí les convenía a todos ellos
que no pudiera dellos dar noticia
a otro la milicia en muchos años.
O brava los engaños de la lucha;
la maña y fuerça, lucha y exercicio
con el robusto oficio está mezclando.
Allí con rostro blando y amoroso
Venus aquél hermoso moço mira,
y luego retira por un rato
d'aquel áspero trato y son de hierro;
mostrábale ser yerro y ser mal hecho
armar contino el pecho de dureza.

(*Égloga II*, pp. 472-473)

Las acciones bélicas arman al pecho de dureza. Sin embargo, la mujer pura y casta, como un diamante, suele ser dura también a los ruegos del hombre que la ama; es más temible aún que el valeroso guerrero. Su desdén, de un modo más hiriente que las armas, suele causar la muerte de los más valientes generales. De ahí la relación entre las luchas amorosas y marciales. Muchas imágenes del dolor de Garcilaso debido

a la indiferencia de su amada provienen de las vivencias del poeta durante las acciones bélicas:

el ancho campo me parece estrecho,
la noche clara para mí es oscura,
la dulce compañía amarga y dura,
y duro campo de batalla el lecho.

("Soneto XVII", p. 373)

Por lo tanto, Venus es frecuentemente más cruel que el mismo dios de la guerra y su fuerza provoca muertes más dolorosas que las que suelen asestar las armas. Su poder ante el amante ha sido plasmado por Botticelli no sólo en la figura mansa de Marte, sino también en el hábito de la diosa, que en oposición a la desnudez del dios, viste de blanco, como blancas son sus pacíficas aves: las palomas. Su vestido largo, que sólo deja ver uno de sus pies, remite a la idea de la fuerza que la paz y el amor ejercen sobre la sangrienta guerra. Su rostro y su cuerpo son sensualmente castos, efecto que aviva la idea de la vida, de la procreación, así como de la fidelidad. Zöllner advirtió que el prendedor que lleva Venus en el pecho, de diamantes y rubíes, esconde la simbología del cuadro, la cual comprende sensualidad y pureza, relacionadas con el destino de esta obra: adornar un lecho nupcial.³⁹

Marte, que representa la independencia masculina, aparentemente encuentra la tranquilidad con su amada; depende de ella porque la felicidad del amor es más fuerte que la de luchar contra los enemigos. La primera sublima el alma, mientras que los actos de guerra casi siempre se libran por razones mundanas:

que's cierto que é venido a tal extremo
que del grave dolor que huyo y temo
me hallo algunas vezes tan amigo

³⁹ This apparent paradox of sensuality, which is virtuous is perhaps also hinted at in the brooch of Venus' gown, namely in its symbolic design. White pearls signifying purity surround one red gemstone which probably symbolizes love and which is, metaphorically, held within bounds. (Zöllner, *op.cit.*, p. 29).

que en medio dél, si vuelvo a ver la vida
de libertad la juzgo por perdida,
y maldigo las oras y momentos
gastadas mal en libres pensamientos.

(*Canción IV*, p. 388)

En *Marte y Venus*. Botticelli vuelve a pintar el rostro de Simonetta, mirando dormir a su amante, Giuliano de Médicis. Esto resume las concepciones respecto a las relaciones de pareja del poeta toledano y del maestro renacentista en una sola: la virilidad de los hombres no sólo radica en demostrar destreza en las batallas del campo de guerra, sino en el hecho de estar subordinado a la amada. Sólo así el amante puede ser feliz y dormir apaciblemente como el dios de la guerra. Si este vasallaje resulta desdeñado por la bella, el que la ama será desdichado. La mujer, por lo tanto, es superior al hombre por ser fuente de amor y porque de ella depende la felicidad. Por lo tanto, sin sus favores, los paisajes se tornan faltos de belleza y yermos. El mundo es otro.

Por otra parte, Garcilaso emplea imágenes relativas a la guerra para representar la crueldad de vivir en amor unívoco. Botticelli recurre a las mismas ideas en el cuadro *Palas y el centauro*, pues parte de la crueldad femenina se encuentra representada por la daga de la diosa de la inteligencia.

4.1 Simonetta e Isabel

Las damas que inspiraron las obras de Garcilaso y Botticelli tienen mucho en común: ambas pertenecieron a una corte, eran rubias, hermosas y casaron con hombres ricos de la época. Pensemos primero en la dama portuguesa a la que el poeta español conoció durante las bodas de Carlos V en 1526, recién casado con doña Elena de Zúñiga: Isabel Freyre, que a veces aparece con el nombre de Elisa —en las *Églogas I* y

III-- o Camila –en la *Égloga II*--. Según los sonetos de Garcilaso y algunas alusiones presentes en las églogas y las canciones, la amada posee cabellos dorados y brillantes, una mirada capaz de incendiar los más fríos corazones, ojos claros, mejillas sonrosadas, un hermoso cuello blanco, voz dulce y miembros armoniosos. Isabel es por lo tanto una belleza representativa de la época a la que describe el pastor Salicio:

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos ¿a quién los bolviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?
¿Cuál es el cuello que como en cadena
de tus hermosos brazos anudaste?

(*Égloga I*, pp. 418-419)

Isabel, de acuerdo con la concepción de Garcilaso, es toda luz. Sus ojos son fuente de lumbre, al igual que sus cabellos. La luz de la amada es parecida a la luz divina, concepción que viene del *dolce stil nuovo* de Dante, corriente que encuentra la cumbre del amor sublimado en la figura de Beatriz, al extremo de equipararla con la luz de los santos. Después de la muerte, igual que Beatriz, Isabel llega al paraíso y allí también será fuente de una lumbre y luz, que no son otra cosa que el amor:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudança ves, estando queda,
¿por qué no de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda...

(*Égloga I*, pp. 426-427)

Como la de una flor cortada antes de tiempo, la belleza de Isabel trasciende la muerte y su juventud en el paraíso será ahora eterna. El "Soneto XXIV" de Garcilaso invita a disfrutar de la belleza de la juventud y probablemente sea una forma de pensar en la muerte de la amada como en una luz perdurable y profunda, llena de vitalidad en el

paraíso. El poeta, al menos, vuelve a describir a quien amó al tomar el tema horaciano del *carpe diem*:

En tanto que de rosa y açucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que'l cabello que'n la vena
del oro s'escogió, con buelo presto
por el hermoso cuello blanco, en hiesto,
el viento mueve, esparze y desordena...

("Soneto XXIV", p. 377)

En este soneto, escrito después de la muerte de Isabel, se vuelven a describir los ojos de la bella joven como ardientes y honestos, dotados de una enorme luz. Esto no sólo habla del aspecto físico de la dama portuguesa sino también de que dentro de ese cuerpo y de ese rostro hay una gran luz interna, cuyo mejor destello proviene de la claridad de sus ojos. Esto, como veremos más adelante, tiene una gran relación con la filosofía neo-platónica. La mirada de la amada es tan espiritual y pregonadora de tal modo las virtudes de su alma, que ilumina los ojos de quien la contempla hasta que la lumbre le llega al alma, como le pasa a los amantes:

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus bivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;
éntranse en el camino fácilmente
por do los míos, de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d'aquel bien que'stá presente.
Ausente, en la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;
mas no hallando fácil el camino,
que los suyos entrando derretían,
rebientan por salir do no hay salida.

("Soneto VIII", p. 366)

La belleza del alma de Isabel, derritiendo cuanto había a su paso, fue encerrada en el alma de su amante, Garcilaso. El poeta no logra sacar ese fuego de su interior y, peor aún, su propio espíritu ha perdido el control por el calor que lo ha movido y se descubre como preso. No hay salida.

Este efecto de la vista de la amada es el que intenta crear Botticelli cuando el espectador mira a la diosa del amor, a quien pintó con el mismo rostro de sus Madonas, es decir, proyectando una gran espiritualidad. Inclusive, el mórbido cuerpo de Venus al nacer reúne pudor y dulzura aunados a una suave belleza de formas. El pintor florentino recurre a las líneas florales y así consigue dotar de un aspecto de ligereza al cuerpo de Venus; esto hace pensar que la diosa pertenece al mundo del aire y que su alma es angélica más que humana. Citemos de nueva cuenta el poema horaciano de Garcilaso:

En tanto que de rosa y d'açucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que l' cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con buelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparze y desordena...

("Soneto XXIV", p.377)

¿No es esta una descripción de la Venus del nacimiento botticelliano? Sabemos que las formas de la diosa y los rasgos de su rostro fueron inspirados por Simonetta Cattaneo Vespucci, a quien describe Poliziano como una rubia de mirada dulce y alma delicada:

Cándida es ella, y cándido el vestido,
con rosas adornado y otras flores.
De su cabeza los dorados rizos
ciñen su frente fieramente humilde.
Alrededor la selva canta y ríe
y pierde su sombría hostilidad.
Su gesto señorial y reposado
con la sola mirada el trueno aplaca.
Fulgura su mirada con dulzura,

pues en ella cupido antorcha esconde;
el aire en derredor placer derrama
hacia el lugar en que sus ojos posa.
De celeste alegría su faz llena,
rosas y nieve dulcemente ofrece.
Ante su voz divina calla el aura
y en su lengua las aves la acompañan.
Estaba reclinada sobre el césped,
con sus manos tejiendo una guirnalda
de mil flores vistosa fabricada,
cual las que en su vestido iban pintadas;
de pronto vio al doncel, y temerosa
levantó la cabeza, incierto el gesto;
la blanca mano recogió la falda
e irguióse así, con el regazo en flor.⁴⁰

Desde el primer verso, Poliziano sincretiza las cualidades espirituales y externas de Simonetta, al tiempo que destaca la luz de sus rizos. Su dulzura, su humildad y la belleza de su cuerpo, su rostro y su voz son las cualidades que el poeta destaca. La mirada de Simonetta es también un reflejo de la pureza y dulzura de su alma, cualidades que encendieron la antorcha de Cupido en muchos corazones. Sus ojos son fuente de la luz divina que hace que la amen los hombres, igual que los de Isabel, y son propios de una joven que fue dotada de virtudes que reconocían las mismas mujeres florentinas, quienes después llorarán al saber la noticia de su temprana muerte:

En la primavera de 1476, a pesar de los cuidados y curas de los más eminentes "físicos", incluido el médico personal del Magnifico Lorenzo enviado expresamente, [Simonetta] moría dulcemente, siendo llorada por toda la ciudad, ya que había sabido suscitar el amor de los hombres sin despertar celos y la amistad de las mujeres sin suscitar envidia. Su pintor, Botticelli, que era también su vecino, con toda seguridad fue a verla en su lecho de muerte, asistiendo luego a los funerales y entierro el día en que fue trasladada a la tumba en una caja descubierta para que la gente, a su paso, pudiera admirarla por última vez.⁴¹

Esto demuestra el perfecto balance entre la belleza espiritual y física de Simonetta, a quien Poliziano atribuye una voz angélica. Este adjetivo se aplica también a

⁴⁰ Poliziano "Simonetta" en Durán. *op cit*, p. 121.

la silueta de la Venus y a su rostro embebido en *El nacimiento...*, que igual que los ojos de Simonetta e Isabel, representa en el mundo el amor espiritual. Cuando contemplamos el cuadro la reacción no es en absoluto mundana; tenemos la sensación, como en ninguna otra obra del *quattrocento*, de que Venus es intocable. A través de los ojos de la diosa desciframos el amor contemplativo o divino, el cual de acuerdo con la concepción de los filósofos neoplatónicos nace de la vista de la belleza corporal y a través de las cualidades externas, considera a la belleza espiritual su verdadero móvil.

En *El nacimiento de Venus* parece que la luz del mundo emerge de la recién nacida, es decir, que por un instante reemplaza al sol y a las estrellas. Con esto se concluye que la amada para el poeta y el pintor es la luz del mundo y que sin ella es preferible la muerte, o sea, la "eterna noche oscura" de los versos de Garcilaso.

Los cabellos rubios que desordena el viento y su mirada clara, llena de vivaz lumbre, son símbolo de su luz interna, de la belleza espiritual existente aun si su dureza ha herido el alma de su amante. Garcilaso se enamoró primero del hermoso espíritu que se manifestaba a través de los ojos claros de Isabel Freyre, ante los cuales abandonó también el suyo sintiéndose dependiente de ese fuego que brotaba a partir de las virtudes espirituales de la amada. Por ello, cuando muere, por lo primero que pregunta el enamorado pastor es por sus ojos, los que con su luz lo iluminaban y acercaban a Dios:

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,

mi alma, doquier que ellos se bolvian?

(*Égloga I*, p. 422)

Esta imagen proviene del *Canzoniere* petrarquista, así como de la filosofía neoplatónica. Botticelli abreva tanto en Petrarca como en Platón para provocar el

⁴¹ Maria Rizzatti. *op.cit.*, p. 26.

sentimiento del alma de Garcilaso ante la amada en los espectadores de *El nacimiento de Venus*. Sus concepciones del amor son iguales por venir tanto del cantor de Laura como de la filosofía en boga. En resumen, la belleza de la amada es muestra de sus cualidades espirituales, ya que su sola vista los hace apreciar la belleza de su alma a través de la de sus rostros y cuerpos.

Cuando mueren Isabel y Simonetta, quienes daban luz al mundo, se trasladan, tanto para el artista florentino como para el poeta toledano, al paraíso. Cuando muera, el poeta aspira a llegar al mismo lugar que su amada, hecho que conseguirá si sigue amando después de la muerte. Porque el amor, igual que la creación artística, nos acerca a Dios, quien ama a todas las criaturas, y cuyo fuego se presenta al interior de los ojos de los seres más sublimes, fuentes de luz para el amante, aunque a veces la lumbre es tan intensa que lo queman:

Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por sol tengo solo vuestra vista,
la cual a quien no inflama o no conquista
con su mirar es de sentido fuera,
¿de dó viene una cosa que, si fuera
menos vezes de mí provada y vista,
según parece que a razón resista,
a mi sentido mismo no creyera?
Y es que yo soy de lexos inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto que en vista me sostengo apenas...

("Soneto XIX", p.374)

Tanto Garcilaso como Botticelli hacían referencia a lo divino a través de las mujeres en quienes se inspiraron para llevar a cabo sus creaciones. De este modo, al venir el amor del fuego del alma de la amada, reflejado en sus ojos y sus cabellos, su sentimiento debía ser divino. Prueba de ello es que Elisa, en la *Égloga III*, es una ninfa, mientras que Simonetta es Venus.

VI. BOTTICELLI, POETA QUE CREA DIOSOS, Y GARCILASO, PINTOR DE DIOSOS

6.1 Venus

En la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega hay un pasaje en el que la diosa del amor, Venus, llora la muerte de Adonis; las rosas blancas se tornan rojas por la sangre del bellissimo mancebo, cuyo cuerpo se transforma en anémona según Ovidio. El último beso que la diosa dio al joven representa para el poeta un intento por quedarse con el espíritu de su amante, porque de acuerdo con los griegos y latinos, el alma abandonaba al cuerpo por la boca: "Garcilaso's account of Venus' last kiss to Adonis has more significance than just a kiss; with her kiss she draws his last breath of life of herself"⁴².

Así recrea en pocos versos la metamorfosis de Adonis; en su poema compara la situación de la diosa, que ve morir a su amante, con la suya: también perdió a Isabel. El poeta transmite sus sentimientos y las situaciones melancólicas de su vida a través de Venus, es decir, el amor y sus consecuencias. Esta primera Venus es el poeta, aunque normalmente es quien incita a Marte —a los hombres en general— a dejar las armas para dedicar un tiempo al amor. Tal es el caso en la *Égloga II*, como anteriormente habíamos citado:

Allí con rostro blando y amoroso
Venus aquel hermoso moço mira,
y luego le retira por un rato
d'aquel áspero trato y son de hierro;
mostrávale ser hierro y ser mal hecho
armar contino el pecho de dureza,
no dando a la terneza alguna puerta.

(*Égloga II*, p. 473)

⁴² "El último beso que Venus le dio a Adonis es mucho más significativo que cualquier otro beso para Garcilaso, pues al extraer el último aliento del mancebo, la diosa se queda con su vida". Joan Cammarata. *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*. Maryland: Studia Humanitas. 1983. p. 52.

La perfecta conjunción entre dos seres permite a Venus existir. De este modo sucede con Botticelli, ya que Venus no es sólo Simonetta, sino una interpretación personal del amor según la concepción de su autor. El amor para Botticelli es entonces el fuego de los cabellos y los ojos de esta deidad; fuego con espíritus puros, cuerpo que inspira pudor. Las manos de Venus tocan con la suavidad y la ternura propias del espíritu más hermoso. La mano derecha está cerca del corazón y la mano izquierda cubre su sexo. El seno izquierdo de Venus se encuentra descubierto, como si dejara libre el corazón a partir de que amor entró por los ojos. Curiosamente es el soplo de dos amantes el que le da vida: Céfito y Cloris vuelan a su lado.

En uno de los sonetos de Garcilaso, la amada toma una postura parecida a la de la Venus botticelliana. Se trata del "Soneto XXIII", en el que el poeta, al igual que el pintor, quiere adivinar qué se encuentra detrás de la belleza de su amada, pero su pecho es tan hermoso que impide que lo traspase la mirada. La amada es la diosa cuya principal cualidad radica en la virtud, representada por el pudor que muestra al cubrirse cuando advierte la vista de su amante. Es la misma reacción de Venus:

Con ansia extrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene,
en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos, y no pasan tan adentro
que miren lo que'l alma en sí contiene.
Y así se quedan tristes en la puerta
hecha, por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona;
donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
non esservi passato oltra gonna.

("Soneto XXIII", pp. 376-377)

Aunque el argumento de este soneto no es claro, podemos inferir su semejanza con la Venus botticelliana a través de la interpretación que le da Herrera, quien también se refiere a la mano con la que se cubre, tan bella, tal vez, como la que supo pintar el artista florentino:

Parece que yendo a ver s su señora, que tenía descubiertos los pechos, puso los ojos en ellos, alargándose en la consideración de la belleza de la alma, aunque su duro encuentro de la hermosura corporal impidió su intento y compelió a olvidar su primer pensamiento y parar en la belleza exterior; hasta que ella, advertida, los cubrió con la mano (...) por ventura alaba la mano que era tal que se enamoró de ella; por eso perdió él la esperanza, si ya no entiende por el desdén con que la cubrió”.⁴³

Sin embargo, es esta mirada de Garcilaso lo que hace que su alma pertenezca a la amada y por ende sean una misma: la de la diosa. Los amantes son uno mismo en Venus, es decir, en la idea del amor para Garcilaso y Botticelli. Venus, la de *El nacimiento...* no es solamente Simonetta, sino también Botticelli, ya que es la mirada del poeta la que nos hace llegar la morbidez de su belleza. Isabel sólo existe para nosotros a través de los sentidos de Garcilaso.

6.2 Marte

Si bien Venus forma parte de la concepción amorosa de ambos artistas, Marte refleja una imagen típica del amante cortés. En *Marte y Venus*, Botticelli pinta la conducta ideal de quien vive sometido a los favores de su amada. Garcilaso, amante y guerrero, externa su vasallaje en numerosas composiciones líricas. Declara, por ejemplo, en el "Soneto XIX" que "a vuestra voluntad yo soy de cera", lo cual concuerda con las actitudes de Marte en el cuadro botticeliano.

⁴³ Herrera, *op.cit.*, 366-7.

Por otra parte, Marte es el amante ideal de Venus porque el amor es parecido a una lucha en un campo de batalla en el que resulta siempre vencedor, como vemos en la obra del pintor florentino. Garcilaso hace frecuentemente alusión a elementos bélicos para referirse a las rudezas del amor:

Mas ya no es tiempo de mirar yo en esto,
pues no tengo con qué considerallo,
y en tal punto me hallo
que estoy sin armas en el campo puesto,
y el paso ya cerrado y la huída.

(*Canción V*, p. 388)

Botticelli también utiliza las armas para simbolizar el dominio del amante en *Palas y el Centauro*, cuadro en el que la diosa de la inteligencia, alguna vez vencedora en un combate contra Marte, empuña una daga con la mano izquierda mientras que con la derecha toma dulcemente de los cabellos al hombre que se ha dejado dominar por sus pasiones, convirtiéndose así en mitad hombre, mitad caballo. Por lo tanto, ambos artistas recurren a las armas para simbolizar el vasallaje del amante o en su defecto la lucha que implica combatir por el amor de la bella. En este sentido, las armas de la amada son parte de la imaginería petrarquista también:

Las armas de la amada, siempre ofensivas, forman parte, o mejor, derivan de sus encantos, descritos suntuariamente, entre los que la castidad y honestidad —bel diamante— pasan a ser los más importantes bastiones de su "armadura" o fortaleza. De los ojos surgen, precisamente, los mensajeros de la seducción amorosa, agresivamente armados de fuego y de saetas.⁴⁴

Desarmado, igual que el Marte del cuadro, Garcilaso se rinde ante el amor. Seguramente el dios de la guerra, al encontrar el paso cerrado para dejar salir el fuego del alma de Venus, se entregó a los sueños, territorio donde la diosa es quien gobierna. Como decíamos, sólo así el amante puede alcanzar la felicidad: debe subordinarse al

⁴⁴ Manero Sorolla, *op. cit.*, p. 79.

alma de la amada y satisfacer su voluntad. Garcilaso y Marte son vasallos de los seres superiores a quienes aman.

6.3 Otras deidades

Recordemos ahora la *Alegoría de la primavera* de Botticelli y veamos a las tres Gracias, que acompañan a Venus, y representan cualidades de gran importancia en la época para el amor: la castidad, la belleza y la juventud, o la alegría, el resplandor y la juventud. Sus nombres eran Eufrosine, Aglaya y Talía. Normalmente, se les representaban como doncellas de poca edad, vírgenes y desnudas, carentes de todo afeitado y compostura. El pintor florentino las retrató danzando entrelazadas y cubiertas de unos ligerísimos mantos. Tal parece que Garcilaso concibe a las Gracias del mismo modo que Botticelli y las pinta en su poesía:

Tras ésta pintura estraña tira
los ojos de quien mira y los detiene
tanto que no conviene mirar cosa
estraña ni hermosa sino aquélla.
De vestidura bella allí vestidas
las gracias esculpidas se veían;
solamente traían un delgado
velo que'l delicado cuerpo viste,
mas tal que no resiste a nuestra vista.

(*Égloga II*, p. 470)

Otra de las referencias mitológicas que aparecen en las obras de Garcilaso y Botticelli es Cupido, Amor, a quien el pintor dibuja como pequeño niño risueño apuntando al grupo de las tres Gracias. Sus flechas, según la concepción renacentista son equivalentes al rayo que produce la primera mirada. Se encuentra desnudo porque no puede ocultarse. Para el poeta, el niño es igualmente ciego y desnudo, capaz de vencer al más osado guerrero:

Sabed que'n perfecta edad y armado,

con mis ojos abiertos m'he rendido
al niño que sabéis, ciego y desnudo.

("Soneto XXIX", p. 380)

Independientemente de la similaridad de los dioses que describen, ambos artistas crearon deidades. Una de ellas es por supuesto la amada, convertida en una virtuosa Venus. Simonetta e Isabel representan a esta deidad en la mente de los personajes que nos ocupan. Pero también están los Medici por parte del florentino y los duques de Alba —específicamente Fernando—, elevados prácticamente a la divinidad por el florentino y el príncipe de los poetas. Recordemos que el pintor representa a Lorenzo como al dios Mercurio por su poder como negociante de bodas y astuto comerciante, es decir, Botticelli alaba estas cualidades del gobernante renacentista y las compara con las de Mercurio:

Piensa Festo Pompeyo que Mercurio tomó nombre de las mercerías, porque lo estimaban por dios de todos los negocios. (...) Atribuyéronle los antiguos alas en la cabeza y en los pies, porque las palabras vuelan por el aire, y por eso es dicho nuncio; porque se declaran por las palabras todos los pensamientos.⁴⁵

Estas habilidades de elocuente negociante forman parte, junto con las del osado guerrero, de la personalidad del duque de Alba, don Fernando, quien al momento de nacer es asistido por Mercurio, Marte, Venus y las tres Gracias, deidades que simbolizan las cualidades que tiene el duque para Garcilaso, es decir, la elocuencia, el valor y el amor casto por la joven y bella doña María:

Un infante se vía ya nacido
tal cual jamás salido d'otro parto
del primer siglo al cuarto vio la luna;
en la pequeña cuna se leía
un nombre que dezía "don Fernando".
Baxavan, dél hablando, de dos cumbres
aquella nueve lumbres de la vida
con ligera corrida, y con ellas,

⁴⁵ Herrera, *op. cit.*, p. 566.

cual luna con estrellas, el mancebo
intonso y ruvio, Phebo; y en llagando,
por orden abraçando todas fueron
al niño que tuvieron luengamente.
Visto como presente d'otra parte
Mercurio estava y Marte, cauto y fiero,
viendo el gran cavallero que'ncogido
en el rezién nacido cuerpo estava.

(*Égloga II*, p. 471)

Aquí, como vemos, describe Garcilaso el nacimiento de una especie de dios. Pero no es el único personaje a quien el príncipe de los poetas relaciona con los habitantes del Olimpo, ya que el emperador Carlos V es en su poesía una especie de Marte terrenal. Recordemos que de acuerdo con Peter Dunn, la familia de Violante Sanseverino, la protagonista de la *Ode ad Florem Gnidi*, había ayudado al emperador a conquistar Italia, lo cual representa el triunfo de Marte. Sin embargo, el amor hacia Violante, es decir, el triunfo de Venus, equilibra la situación entre el hombre y la mujer:

Los Sanseverini habían servido a Marte en su triunfo; que la Sanseverina representa ahora el triunfo de Venus (que triunfa más cuanto más cede), puesto que la unión de Marte y Venus es la más significativa de las armonías de los contrarios.

(Dunn, *op.cit*, p. 146)

En *Marte y Venus* de Botticelli, el valeroso guerrero Giuliano de Medici representa al amante de Venus, no sólo por su osadía en cuestiones bélicas sino por su ilícita relación con Simonetta Cattaneo. Ella era esposa de Mario Vespucci, pariente de Amerigo Vespucci. Garcilaso, por su parte, se reconoce en varias deidades; en su poema de la metamorfosis de Dafne es Apolo y en la *Égloga III* compara su sufrimiento con el de Orfeo, cuya historia es bordada por unas ninfas, demostrando su visión de artistas plástico, lo cual lo acerca aún más a Botticelli:

Estava figurada la hermosa
Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponçoñosa,

entre la yerva y flores escondida;
descolorida estava como rosa
que ha sido fuera se sazón cogida,
y el ánima, los ojos ya bolviendo,
de la hermosa carne despidiendo.
Figurado se vía estensamente
el osado marido, que baxava
al triste reino de la escura gente
y la muger perdida recobrava;
y cómo, después desto, él impaciente
por mirarla de nuevo, la tornava
a perder otra vez, y del tirano
se queixa al mente solitario en vano.

(*Égloga III*, p. 491)

Venus, como vemos, es para los artistas el triunfo del amor, la unión de los amantes. Esto se encuentra plasmado en la *Alegoría de la primavera*, pues se celebra la temporada en que florece el amor. La diosa es también una representación de la concepción individual del amor tanto en el poeta como en el pintor. Por su parte, el dios de la guerra es quien da las armas a ambos para simbolizar su vasallaje, al tiempo que es representación por excelencia del cortesano enamorado o incluso del gobernante y el emperador.

En cuanto a las tres Gracias y Cupido encontramos grandes semejanzas en sus descripciones, lo cual no es de extrañar, ya que son personajes a los que se recurre gran cantidad de veces durante el Renacimiento. Empero la imaginería de Garcilaso y de Botticelli ha cubierto a las tres Gracias de un manto muy ligero, concepción poco frecuente en los cuadros de la época.

VIII. LA MELANCOLÍA EN TRAZOS Y LETRAS

entre la yerva y flores escondida;
descolorida estava como rosa
que ha sido fuera se sazón cogida,
y el ánima, los ojos ya bolviendo,
de la hermosa carne despidiendo.
Figurado se vía estensamente
el osado marido, que baxava
al triste reino de la escura gente
y la muger perdida recobrava;
y cómo, después desto, él impaciente
por mirarla de nuevo, la tornava
a perder otra vez, y del tirano
se quexa al mente solitario en vano.

(*Égloga III*, p. 491)

Venus, como vemos, es para los artistas el triunfo del amor, la unión de los amantes. Esto se encuentra plasmado en la *Alegoría de la primavera*, pues se celebra la temporada en que florece el amor. La diosa es también una representación de la concepción individual del amor tanto en el poeta como en el pintor. Por su parte, el dios de la guerra es quien da las armas a ambos para simbolizar su vasallaje, al tiempo que es representación por excelencia del cortesano enamorado o incluso del gobernante y el emperador.

En cuanto a las tres Gracias y Cupido encontramos grandes semejanzas en sus descripciones, lo cual no es de extrañar, ya que son personajes a los que se recurre gran cantidad de veces durante el Renacimiento. Empero la imaginaria de Garcilaso y de Botticelli ha cubierto a las tres Gracias de un manto muy ligero, concepción poco frecuente en los cuadros de la época.

VIII. LA MELANCOLÍA EN TRAZOS Y LETRAS

Botticelli y Garcilaso transmiten a través de sus obras una profunda melancolía. Comencemos por definir este sentimiento humano que nuestros artistas son capaces de plasmar con gran intensidad: "tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre el que la padece gusto ni diversión en alguna cosa"⁴⁶. A estas características corresponden varios de los poemas de Garcilaso. Tal es el caso del "Soneto VII", donde el poeta expresa un gran melancolía al hablar del peligro que le representa enamorarse a pesar de que había jurado nunca más hacerlo por las heridas que el amor le había ocasionado. Sin embargo, humano al fin, reconoce que esto no depende de él:

No pierda más quien ha tanto perdido;
bástete, amor, lo que á por mí pasado;
válgame ora jamás aver provado
a defenderme de lo que has querido.
Tu templo y sus paredes é vestido
de mis mojadas ropas y adornado,
como acontece a quien ha ya escapado
libre de la tormenta en que se vido.
Yo avia jurado nunca más meterme,
a poder mio y a mi consentimiento,
en otro tal peligro como en vano;
mas del que viene no podré valerme,
y en esto no voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni en mi mano.

("Soneto VII", p. 365)

Los hombres del Renacimiento dividían el temperamento humano de acuerdo con los humores del cuerpo, es decir: cólera, flema, sangre y bilis. Este último se encuentra ligado a la melancolía, que según Rafael Lapesa era el más representativo del espíritu petrarquista, tan inclinado a sublimar y eternizar a la amada, a refugiarse en un dolor oculto y por lo tanto más profundo. Garcilaso se recrea escrutando el sufrimiento a solas

⁴⁶ *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993. S F melancolía.

y convirtiéndolo en materia poética, lo cual confluye para Rafael Lapesa en "la efusión lírica, la suave melancolía, la arrobada contemplación de la belleza".⁴⁷

La naturaleza de ocultamiento en los temperamentos melancólicos impulsa a Garcilaso a refugiarse en la belleza que contempla y que crea, en los bosques donde aparecen sus ninfas y los pastores cantan al ritmo del agua que brota de la fuente. Aunque muchas veces estos no logran velar del todo su dolor, lo que comenzó en un sutil melancolía suele terminar en profunda tristeza, en muchas ocasiones esta es especialmente vaga y hace olvidar los placeres que produce el contacto con la selva. Al menos esto sucede en el "Soneto XI":

Hermosas ninfas, que en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de reluzientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas,
agora estéis labrando enbevescidas
o texendo las telas delicadas,
agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas:
dexad un rato la labor, alçando
vuestras rubias cabeças a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,
que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá despacio consolarme.

("Soneto XI"; p. 366)

Esta melancolía también la expresan las pinturas de Botticelli con gran contundencia. ¿no inspira una tristeza profunda y sosegada el rostro de Venus al nacer? Seguramente la diosa ha suspirado y hace que recordemos las consecuencias de los pensamientos melancólicos, relacionados con el amor en la época renacentista, además de la bilis negra:

⁴⁷ Rafael Lapesa. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Istmo, 1985, pp. 23-49.

Dice Cardano en los doctísimos libros que escribió sobre los aforismos de Hipócrates, que los suspiros necen alguna vez de los pensamientos melancólicos y de la tristeza, y otra alguna del calor, que ahoga al corazón. Porque el calor natural está en el corazón, el cual tiene la naturaleza en igual temperamento con las otras calidades; y son los instrumentos el pulmón y las narices, por quien recibimos tanto aire, quanto conviene para la refrigeración del corazón. Y cuando nosotros estamos sanos, estos instrumentos no se fatigan en recibir mucho aire; mas cuando hay mucho calor por accidente, o por correr, o por fiebre, o amor, o semejante, la naturaleza se fatiga en admitir más aire para refrescar al corazón; lo cual no se puede hacer sin suspiros que no son otra cosa que el espíritu cerrado primero en el corazón y después saliendo fuera, roto en la arteria, porque de otra suerte no podría hacer sonido.⁴⁸

Los suspiros de Garcilaso en el "Soneto 16" son contundentemente melancólicos, pues el poeta sufre el desdén de la amada. Incluso alguna vez incluye el adjetivo "tristes". Lo que hace que su tristeza sea tan profunda es el hecho de carecer de esperanza y fe:

Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo el aire siempre son suspiros,
y más me duele el no osar deziros
que he llegado por vos a tal estado;
que viéndome do estoy y lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para huïros,
desmayo, viendo atrás lo que he dexado;
y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
exemplos tristes de los que han caído;
sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperança, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.

("Soneto 16", p. 628)

Para los autores neoplatónicos renacentistas los amantes verdaderos y constantes son melancólicos. No olvidemos que de los cuatro elementos es la tierra la que está relacionada con la bilis negra. Se pensaba que los coléricos y melancólicos eran quienes podían sentir con mayor claridad el amor. Los últimos tardaban más en

⁴⁸ Herrera, *op. cit.*, p. 396.

amar y, por lo tanto, sus sentimiento era muy duradero. De hecho, los médicos renacentistas llegaron a decir que el Amor era “una especie de humor melancólico y locura”⁴⁹. El mal también se manifestaba con melancolía: “He aquí que el cuerpo se seca y palidece; he aquí que los amantes se vuelven melancólicos, por que el humor atrabiliario se multiplica en la sangre seca, gruesa y negra”.⁵⁰

A través de la melancolía, plasmada en las obras de ambos artistas, llegamos a la conclusión de que los dos son dueños de un temperamento heredado de los temas y tropos del cantor de Laura. Petrarca, tomando la poesía como camino para descubrir su mundo personal, asocia esta tristeza vaga con el recuerdo de los días en que vivía Laura y podía calentarse con el fuego de sus ojos. En ninguno de sus poemas hay gusto o diversión. A veces encontramos ese sentimiento de desesperanza que caracteriza a la melancolía:

Lluévenme amargas lágrimas del rostro
con un viento angustioso de suspiros,
cuando ocurre que hacia vos los ojos vuelvo,
por la cual sola en el mundo estoy dividido.
Cierto es que la dulce mansa risa
por fin aquieta mis ardientes deseos,
y me subtrae al fuego de los martirios,
mientras atiendo a miraros fijamente.
Mas de los espíritus míos se hielan luego
que veo, al marcharme, los suaves gestos
de mí apartar mis fatales estrellas.
Librada al fin con las amorosas llaves
el alma sale del corazón para seguirs;
y pensativa asaz de allí me aparta⁵¹

La melancolía es un camino para adentrarse en el gusto de la época y en la languidez de quienes vivieron en sus cortes, influenciados por el petrarquismo; también

⁴⁹ Marsilio Ficino. *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*. México: UNAM, 1994, p. 122.

⁵⁰ *Ibid.* p. 121.

es motivo de una dulce musicalidad que existe tanto en los poemas de Garcilaso como en las obras mitológicas de Botticelli.

La melancolía botticelliana encuentra una de sus más puras manifestaciones en el rostro de la Venus recién nacida, pues la diosa intuye la infelicidad del amor mundano desde que su concha toca la costa. Al mirar el mundo Venus se entristece, se avergüenza y cubre su sexo con sus largos cabellos; su tristeza radica en lo inalcanzable del paraíso en donde también viven Céfiro, Cloris y la Hora; la realidad es la anémona que predice la muerte del amado de Venus y la expresión de unos ojos que parecen descansar en una especie de dolor que se percibe a partir de todas las cosas, incluyendo las flores que se desprenden y que no se mostrarán nunca más con tal esplendor; pálidas y muertas acuden a presenciar el nacimiento de quien les ha dado vida. La diosa del amor se muestra insegura al contacto con la arena y su melancolía es fruto de su destino en una sociedad florentina que se caracterizaba por el individualismo. No hay lugar para ella, o sea, para el amor. La melancolía, tanto en Garcilaso como en Botticelli, confronta al amor y a la muerte de modo sutil; como si el remedio al amor fuera la muerte y el remedio a la muerte fuera el amor. Para el pintor, el amor es fuente de vida y antítesis de la muerte, mientras que para el poeta la muerte es un refugio del amor. Esta actitud tiene el mismo tono que la melancolía: es vaga y triste, fruto de la individualidad humana...

¡O dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!
¿Quién me dixera, cuando las pasadas
oras que'n tanto bien por vos me vía,
que me aviades de ser en algún día

⁵¹ Francesco Petrarca. *Cancionero*. Barcelona: Río Nuevo, 1976. p. 471.

con tan grave dolor representadas?
Pues en una ora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llévame junto el mal que me dexastes;
si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

(“Soneto X”, p. 367.)

La dulzura del bien que alguna vez poseyó el poeta, la luz de los ojos de Isabel Freyre, ya no existe; Garcilaso invita entonces a la muerte para que termine la profunda tristeza. En el poema predomina la melancolía que heredaron los poetas renacentistas de Petrarca, y de la cual los pintores se sirvieron para crear bellas imágenes. Porque en la contemplación de la naturaleza y en su subordinación a los espíritus humanos que se encuentran en una lucha constante por defender la individualidad, subyace este temperamento. La melancolía surge muchas veces a partir de la contemplación. Manuel Durán en su *Antología de la poesía italiana* coincide en la comunión entre Petrarca y Botticelli:

Un soneto de Dante es como un detalle de un fresco de Giotto, mientras que los de Petrarca tienen a veces el encanto – ligeramente forzado y mórbido – de Botticelli. Dante se excluye a sí mismo en sus obras – con su indignación, sus amores, sus visiones, sus momentos de exaltación y de amargura – como parte de un todo; para Petrarca tal cosa es ya imposible, y cuando nos habla del mundo externo, de la naturaleza, nos lo da reflejado en su pupila, traspasado de recuerdos personales, de estremecimientos íntimos, de una melancolía incurable y sobrecogedora.⁵²

Botticelli aparentemente pintó el mundo externo en la *Alegoría de la primavera* y en *El nacimiento de Venus*, pero en realidad plasma un mundo personalísimo, que radica en la ambigüedad del amor de la mirada de Venus o en la vergüenza que la diosa del amor siente al mirar el mundo en el segundo cuadro y saber que su papel no tiene la mayor importancia. El rostro vagamente triste de Venus expresa un sentimiento parecido

al de los ángeles que pintó el maestro: desilusionados por una época en la que el artista florentino pensó que el demonio había visitado el mundo. Así los describe Lionello Venturi en *La Natividad*:

Sus ángeles respiran gracia y ternura, pero no felicidad; una extraña y vaga melancolía los envuelve; no son ángeles infantiles; recuerdan penas muy antiguas, aunque sin demostrar esa inquietud que turba a los personajes humanos del primer plano.⁵³

Garcilaso, como Petrarca y Botticelli, expresa su melancolía a través de un mundo externo que convierte en su microcosmos, donde los pastores conviven con los dioses de antaño. La tristeza del poeta muda los paisajes y cambia inclusive los frutos de la Naturaleza, del mismo modo en que su interior fue transformado por el dolor:

y de mis ojos la abundante vena
de lágrimas, al sol que me inflamava,
no menos ayudava
a hazer mi natura de todo agena
de lo que era primero. Corromperse
sentí el sosiego y libertad pasada,
y el mal de que muriendo está engendrarse,
y en tierra sus raíces ahondarse
tanto quanto su cima levantada
sobre cualquier altura haze verse;
el fruto que d'aquí suele cogerse
mil es amargo, alguna vez sabroso,
mas mortífero siempre y ponçonoso.

(*Canción V*, p. 387.)

Petrarca, Botticelli y Garcilaso trasladan su melancolía al paisaje, a los ojos y cabellos de sus diosas. El pintor florentino y el poeta español contaban tal vez ya con un temperamento melancólico innato; sin embargo, el modelo petrarquista fue el que los impulsó a plasmar la naturaleza que llevaban en el alma y no la que observaban. A través de la poesía y el arte, ambos artistas son capaces de expresar sus sentimientos y

⁵² Durán, *op. cit.*, p. XII)

⁵³ Venturi, *op. cit.*, p. 7.

sus concepciones dentro de un mundo al que no pertenecen pero que paradójicamente han creado.

El petrarquismo, como antes dijimos, se extiende y llega a toda Europa convertido en una melancolía contemplativa. Era evidente que al mezclarse la individualidad con el paisaje, la tristeza vaga fuera transmitida a partir de los ojos del ser humano a los árboles y a las flores, de algún modo, continuaciones del alma de quien las mira, testigos de su llanto y punto de unión con la amada. Un filósofo de la época de Garcilaso también escribió algo sobre la melancolía a la que, como sentimiento fundamental del individuo de su tiempo, aprendió a expresar y parece, que igual que Botticelli y Garcilaso, lo consiguió a través de la veneración y la creación del mundo. La deidad para Böhme es un oscuro objeto de melancolía. Esta deidad se extiende al pintor y al poeta en la amada, en Isabel y Simonetta, mujeres que trocaron sus mundos, porque como más adelante veremos, la mirada del hombre y por lo tanto el universo, cambia por el sólo hecho de haber contemplado los ojos de la amada. La melancolía proviene de un cambio oculto que como en una especie de río que brota de los hombres, refleja el paisaje según el dictado de su ritmo y de sus ondas:

Vine a dar fin en una áspera melancolía y tristeza, viendo la gran profundidad de este mundo, a más del Sol y las estrellas, así como las nubes, la lluvia y la nieve, y contemplando en mi espíritu la entera creación de este mundo. Y en todas las cosas encontré mal y bien, amor e ira.⁵⁴

En estos paisajes predominan los colores fríos: verde, azul, como en las pinturas de Botticelli. En Garcilaso se encuentra el corazón tan caliente que hay necesidad de aire para apagarlo. La Venus de *El nacimiento...* es de naturaleza cálida, sobre todo por los ojos y los cabellos; en cambio el paisaje que la rodea es refrescante, lo mismo que el

⁵⁴ Jacob Böhme en Isidoro Reguera (ed) *Objetos de melancolía*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1985, p.27.

aliento de Céforo que también se encuentra iluminado por un color frío. Tal necesidad de frío en el espíritu es, según los renacentistas, causa de los suspiros, como ya explicó Herrera.

La Venus de Botticelli es una especie de corazón al centro del cuadro que debe refrescar sus pensamientos melancólicos, reflejados en el rostro a través del aire. Garcilaso, por su parte, sólo consigue que sus lágrimas apaguen la luz de la esperanza, debido al desdén de su amada:

Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el aire con suspiros,
y más me duele el no osar deziros
que he llegado por vos a tal estado;
que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para hüiros,
desmayo, viendo atrás lo que he dexado;
y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántame la vía
exemplos tristes de los que han caído;
sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperança, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.

("Soneto 16", p. 628)

La melancolía, probablemente innata en nuestros artistas, era producto de varios factores. El primero de ellos es la individualidad de los hombres de la época, quienes contemplaban la naturaleza que Dios les había subordinado para que a partir de ella se encontraran a sí mismos. Tal es el caso de Petrarca, uno de los poetas más influyentes de entonces. Del mismo modo serán los pintores flamencos del siglo XV: a través de su personalísima contemplación, dan verdadera alma a los cuadros que componen. Esto es lo que expresa Buckhardt:

Los pintores flamencos del siglo XV logran apoderarse por primera vez de una Naturaleza real y, si bien los paisajes que producen no son una simple consecuencia de sus esfuerzos por dar impresión de realidad, ya superan lo que es

una mera técnica con lo que constituye, aunque de forma algo perpleja, una carga poética independiente, lo que llamamos un alma. El impacto que tuvieron en todo el arte de occidente es innegable y, por tanto, tampoco dejarán de afectar a la pintura paisajista italiana; pero el especial interés que tenía por el paisaje el ojos cultivado de los artistas italianos tomaría sus propios derroteros.⁵⁵

Dicha contemplación melancólica del hombre del Renacimiento da lugar a la creación de un microcosmos personal, donde también, como se planteó en el capítulo anterior, el artista es capaz de crear sus propias deidades. Una de ellas es la amada, cuya representación no radica tanto en las virtudes o bondades de su alma, sino en la búsqueda de la personalidad misma de quien la transformó en un personaje ideal. Un filósofo contemporáneo de Garcilaso dice que la melancolía deriva de un cambio oculto en el alma de los hombres. Tal cambio es seguramente el que ha introducido la lumbre de los ojos de la amada en el alma y torna el espíritu melancólico. El diagnóstico, de acuerdo con los médicos renacentistas era la enfermedad llamada amor, resultado de un humor melancólico. Por lo tanto, la melancolía proviene principalmente en ambos artistas del espíritu petrarquista, cuya tarea fue exaltar el individualismo.

VII. DOS ARTISTAS NEOPLATÓNICOS

En la Florencia de Botticelli, Marsilio Ficino había fundado una especie de academia en la que un pequeño grupo de hombres de diversos oficios e intereses intelectuales o espirituales se reunía en Montevecchio a discutir sobre filosofía, poesía, arte, moralidad y filología oriental, bajo el sello del Neoplatonismo --revaloración de las ideas de Platón y Plotino frente al Cristianismo de la época--. Las cabezas de tal congregación eran, por

⁵⁵ Jacob Buckhardt. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 1992, p. 264.

una mera técnica con lo que constituye, aunque de forma algo perpleja, una carga poética independiente, lo que llamamos un alma. El impacto que tuvieron en todo el arte de occidente es innegable y, por tanto, tampoco dejarán de afectar a la pintura paisajista italiana; pero el especial interés que tenía por el paisaje el ojos cultivado de los artistas italianos tomaría sus propios derroteros.⁵⁵

Dicha contemplación melancólica del hombre del Renacimiento da lugar a la creación de un microcosmos personal, donde también, como se planteó en el capítulo anterior, el artista es capaz de crear sus propias deidades. Una de ellas es la amada, cuya representación no radica tanto en las virtudes o bondades de su alma, sino en la búsqueda de la personalidad misma de quien la transformó en un personaje ideal. Un filósofo contemporáneo de Garcilaso dice que la melancolía deriva de un cambio oculto en el alma de los hombres. Tal cambio es seguramente el que ha introducido la lumbre de los ojos de la amada en el alma y torna el espíritu melancólico. El diagnóstico, de acuerdo con los médicos renacentistas era la enfermedad llamada amor, resultado de un humor melancólico. Por lo tanto, la melancolía proviene principalmente en ambos artistas del espíritu petrarquista, cuya tarea fue exaltar el individualismo.

VII. DOS ARTISTAS NEOPLATÓNICOS

En la Florencia de Botticelli, Marsilio Ficino había fundado una especie de academia en la que un pequeño grupo de hombres de diversos oficios e intereses intelectuales o espirituales se reunía en Montevecchio a discutir sobre filosofía, poesía, arte, moralidad y filología oriental, bajo el sello del Neoplatonismo --revaloración de las ideas de Platón y Plotino frente al Cristianismo de la época--. Las cabezas de tal congregación eran, por

⁵⁵ Jacob Buckhardt. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 1992, p. 264.

supuesto, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cristoforo Landino y Angelo Poliziano, quienes tenían como principal precepto que:

The soul should withdraw into itself, rise through the ascending scale of intelligible things and transcendent ideas, to attain the vision of God Himself. In the hierarchy of the cosmos, reaching from the God down to the material world, the love and knowledge of the human soul established a strongly knit unity: a concept that gave a special dignity to man. On the social plane the virtue of *humanitas*, which comprised Ciceronian urbanity and culture as well as the love respect as the love and respect of men for each other, established the solidarity of mankind. The mythological figure that represented *humanitas* was Venus, the Venus of Botticelli's *Primavera*, the *Birth of Venus*, *Venus and Mars*, and perhaps also the Villa Lemmi frescoes.⁵⁶

El amor es lo que acerca a los humanos a la divinidad. Tal es el caso de Simonetta Cattaneo Vespucci e Isabel Freyre, quienes a través de la pintura de Botticelli y la poesía de Garcilaso se convirtieron en diosas o semidiosas. Simonetta e Isabel eran seres superiores no sólo por su belleza física sino por la perfección de su alma. Recordemos que para Platón no había belleza que no proviniera de la virtud, la cual se percibe principalmente a través de los ojos. Esta cualidad de la amada viene a reafirmar el parentesco entre el pensamiento de Platón y el de Petrarca, ambos determinantes en las obras de los artistas que analizamos. María del Pilar Manero Sorolla advierte que la luz, casto fuego del alma de la amada, es imagen que proviene del petrarquismo, modificada de acuerdo con el estilo y las intenciones de los autores que leyeron al cantor de Laura:

Laura seguirá presentándose en el *Canzoniere* como figura luminosa o como luz cristalizará alguna parte concreta de su cuerpo, especialmente los ojos. Tal luminosidad revestirá condensadamente un significado estético, moral y

⁵⁶ "El alma debe profundizar hacia dentro, crecer en la escala ascendente de las cosas intangibles y las ideas trascendentes; alcanzar la visión que Dios tiene de sí mismo. En la jerarquía del cosmos, desde Dios hasta el mundo material, el amor y el conocimiento del alma humana establecieron una sólida unidad, un concepto que daba dignidad especial al hombre. Desde un punto de vista social, la virtud de *humanitas*, que comprendía la urbanidad ciceroniana y la cultura del respeto como parte del amor, así como el respeto del hombre a sus semejantes, ponderó la solidaridad como cualidad humana. La figura mitológica que representaba la *humanitas* era Venus, la Venus de la primavera botticelliana, el nacimiento y *Venus y Marte*, y tal vez también la de los frescos de *Villa Lemmi*". Wadia, *op. cit.*, p. 12.

sentimental, pues los ojos-luces valen en sí mismos por lo bellos, además de constituirse para el poeta en acicate de su vida, y a menudo, condición de su virtud y su felicidad.⁵⁷

Esta luz, por supuesto, se encuentra cifrada en los ojos y los cabellos de la Venus de Botticelli, además que de su cuerpo irradia la claridad del cuadro y parece ser su origen. Lo mismo sucede con la luz de los ojos de Isabel Freyre en la poesía de Garcilaso, que como el fuego son capaces de llegar a las profundidades del alma del poeta e iluminarlo:

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus bivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recebidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;
éntranse en el camino fácilmente
por do los mios, de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d'aquel bien que'stá presente.
Ausente, en la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
mas no hallando fácil el camino,
que los suyos entrando derretian,
rebientan por salir do no ay salida.

("Soneto VIII", pp. 365-366)

Este fuego es el que mueve al mundo, el que provoca todas sus transformaciones para ambos artistas. Prueba de ello es la *Alegoría de la primavera*, cuadro en el que Venus, diosa del amor, es quien protagoniza la celebración de las nuevas flores y la vitalidad de la Naturaleza, que en cada estación sufre cambios. La concepción de la Naturaleza, como bien divino legado al hombre, es otra de las características de la corriente que impulsara Ficino. La individualidad que tanto auge recibió en el Renacimiento desencadenó la personal percepción de la Naturaleza en el hombre, a quien Dios hizo el último día de la Creación para que reconociera por sí mismo las leyes del universo, para que amara su belleza y admirara su grandeza. Tanto Botticelli como

⁵⁷ Manero Sorolla, *op.cit.*, p. 540.

Garcilaso retoman la mitología clásica para expresar sus propias concepciones, sobre todo sus sentimientos frente al amor. Botticelli, por ejemplo, expresó maravillosamente la castidad de sentimientos que debe haber hacia la amada, si el amor que inspira es reflejo de su alma misma, como una especie de fuego. El amor, visto a partir de la desnudez de Venus, es desusadamente casto y casi divino. Recuerda a los poemas en los que la amada se convierte en una santa y gana el paraíso. El paraíso es el mundo a partir de los ojos de la amada, quien convierte al paisaje en lugar del reposo divino o, en caso de no corresponder al amor del poeta, en un paraje inhóspito. Entonces el mundo sufrirá distorsión y los seres que lo habitan tenderán a seguir sus instintos:

La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ajuntamiento,
y con las simples aves sin rúido
hará las bravas sierpes ya su nido,
que mayor diferencia comprendo
de ti al que as escogido.

(*Égloga I*, pp. 419,20).

Dentro de la corriente neoplatónica, existe una asombrosa concordancia entre los personajes y la vegetación, tanto en la *Primavera*, como en las *Églogas*, lo cual revela una relación ideal entre el hombre y la Naturaleza. De los labios de la misma Cloris brotan las flores, mientras que las naranjas, símbolo de la fertilidad, se encuentran por todo el cuadro. El laurel, árbol del jardín del amor, da cobijo al enamorado Céfito. En cuanto a Garcilaso, para Parker, la *Égloga I* es:

En la canción de Salicio [...] la ordenada armonía que debe existir en el universo. La naturaleza es la norma: es intrínseca a ella la ley del fin armonioso y de la armoniosa correspondencia. La misma ley debe existir en las relaciones humanas: los hombres deben estar acordes con la naturaleza. La falta de armonía en el varón y la hembra introduce la discordia en el universo.⁵⁸

⁵⁸ Parker. *op.cit.*, p. 200.

Volvemos a citar el pasaje en que la naturaleza asimila las penas del alma de Garcilaso:

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que s'inclinan;
las aves que m'escuchan, cuando cantan,
con diferente boz se condolecen
y mi morir cantando m'adevinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado
dexan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste;
tú sola contra mí t'endureciste,
los ojos aun siquiera no bolviendo
a lo que tú hiziste
salir, sin duelo, lágrimas, corriendo

(*Égloga I*, p. 421)

En Botticelli, el dominio platónico del amor también se refiere a la frontera entre el mundo material y el espiritual. Los árboles y las frutas guardan la esencia de los personajes que concibe el pintor: la castidad, virtud y belleza de la tres Gracias, la fecundidad de Flora-Cloris, el enamoramiento de Céfiro y la dualidad carnal y espiritual que se percibe en las mitades disimiles del rostro de Venus. Todo ello, de acuerdo con los parámetros neoplatónicos, se une en *Alegoría de la primavera*:

Lo que en el pensamiento cristiano de fin de los tiempos y en el neoplatonismo se divide como escisión entre materia y espíritu, entre sensualidad e intelectualidad, entre animalidad y racionalidad, está unido aquí como magnitud determinante común en el poder de la acción de la naturaleza en la jardín de Venus, que desde su atalaya más elevada domina los dos grupos de su séquito que se despliegan ante ella, en virtud del aura de su apariencia.⁵⁹

La naturaleza se encuentra subordinada al hombre, lo mismo que el hombre al amor de su amada. De ahí la importancia de la poesía pastoril italiana y de la española, representadas principalmente por Garcilaso de la Vega, quien deja correr su sensibilidad y sus ideas a través de un gran río de imágenes que expresan, por ejemplo, la imperfección de la naturaleza al oscurecerse con la llegada de la noche:

Sus paisajes no son, esencialmente, ni "idealizados" ni "reales y localizados": son imágenes poéticas que expresan la idea dando sensibilidad y claridad al sentimiento. Y pensamiento y sentimiento muévense en la esfera del neoplatonismo renacentista, es el escenario de una naturaleza conforme a la ley natural del amor, dañada por la violación de ésta y viciada por sus propias limitaciones.⁶⁰

Ahora fijemos la vista en el mar de *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, que, por supuesto, también representa al amor, gran reino de belleza azul que domina el mundo.

Para Garcilaso, el mar es esa gran pasión originada en donde Venus misma fue engendrada. El cuarto elemento será entonces para el poeta motivo de llanto y dolor, reflejado en la fuente donde van a quejarse los pastores de sus églogas:

El mar, extensión mayor de agua, representa casi siempre el amor. El reino de Neptuno, tan propenso a cambios fuertes e inesperados, a tempestades tremebundas y naufragios lastimosos, es figura apta para la pasión del amor, tan mudable, tan difícil de dominar, tan sujeto al naufragio del que se lanza en él, detrás de una pasión sin freno.⁶¹

En general, para ambos artistas, el amor comienza cuando entra al alma por los ojos, los cuales aprecian la belleza. Esta belleza, de acuerdo con lo que pensaba Platón, sólo puede ser admirada plenamente cuando viene del fondo del alma, de lo eterno que hay en cada uno de los seres humanos. En alguno de los mitos que escribió nos guía hacia el conocimiento del amor, que se adueña de las almas que aprecian la belleza en sí, es decir, la del espíritu:

Pues ésta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente a los bellos conocimientos, y partiendo de éstos terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí.⁶²

⁵⁹ Bredekamp, *op cit*, 72.

⁶⁰ Parker, *op cit*, p. 208.

⁶¹ MacDonald, *op cit*, p.217.

Por ello, Garcilaso escribe:

Con ansia extrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser conviene.

("Soneto XXVI", p. 378)

Es decir, la belleza viene de Dios y el contemplarla nos acerca a Su alma, la cual sólo puede ser entendida con luz sobrenatural. En su búsqueda, el poeta se encuentra con los ojos de la amada, quien es, de acuerdo con Platón, la otra parte de su ser.

La esencia de la belleza de la Venus de Botticelli se encuentra en su virginal candor, en la pureza de su expresión y en la bondad de sus ojos, ventanas del alma. Por momentos también parecería, que al igual que los pastores de las églogas garcilasianas, los personajes del cuadro cantarían. Por lo tanto, *El nacimiento de Venus* reúne la percepción de las tres clases de belleza que enumera Platón: la de las almas --reflejada en los ojos y en el gesto de Venus--, la de los cuerpos --en su castísima desnudez-- y la de las voces --que se miran en el soplo de Céfito y que en Venus brotan de su bellissimo y larguísimo cuello. La belleza, para Platón, sólo se aprecia a través de la vista y el oído. Los sentidos del gusto y el tacto sólo son voluptuosidades, placeres mundanos "que remueven a la misma mente de su propio estado y que además perturban al hombre: no sólo el Amor no los desea, sino al contrario, los abomina; y huye de tales voluptuosidades, como cosas que por su intemperancia son contrarias a la belleza".⁶³

En Garcilaso, como en Botticelli, ver a la amada es lo que da luz para ver el mundo. La lumbre viene a partir de ella por ser luz espiritual e iluminar no sólo la noche sino su propia alma para que se descubra a sí mismo. En tinieblas, el poeta se

⁶² Platón. *Mitos*. Madrid: Siruela. 1992. p.58.

⁶³ Ficino. *op.cit.* p. 25.

encuentra en profunda soledad y lo único que queda es llorar, pues su amada, sol de su vida, ha muerto y ya no hay belleza para él, por lo tanto, se termina la bondad de un mundo que se diría huérfano de Dios:

El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto
que a sempiterno llanto
y a triste soledad m'a condenado;
y lo que siento más es verme atado
a la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado,
ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa.

(*Égloga I*, p. 423)

Por otra parte, el amor y la muerte, de los que antes habíamos hablado, se encuentran fuertemente relacionados dentro de la filosofía neoplatónica de Marsilio Ficino. Para Platón, la muerte del alma proviene del amor unívoco, es decir, del amor mal correspondido, del cual fue víctima Garcilaso, lo mismo que todos aquellos que se enamoraron de Simonetta, la Venus que retrató Botticelli. No obstante, no todo era amargura, sino también dulzura por el sólo placer de poder escuchar la voz de la amada y contemplar su luz. El alma del amante unívoco no está en sí misma ni en el otro, por lo cual, el cuerpo no está vivo. De esta muerte está impregnada toda la obra de Garcilaso, quien ya no piensa en sí mismo, sino en su amada, hecho que le da la muerte:

Pluguiese a Dios que aquesto aprovechase
para que yo pensase
un rato en mi remedio, pues os veo
siempre con un deseo
de perseguir al triste y al caído:
yo estoy aquí tendido,
mostrandoos de mi muerte las señales,
y vos viviendo sólo de mis males.

(*Canción I*, p. 372)

Esta es la explicación que da Ficino sobre la muerte constante del amante mal correspondido:

Platón llama amargo al Amor; y no sin razón, porque todo aquel que ama, muere amando; y Orfeo llama al Amor un fruto dulce amargo. Siendo el Amor una muerte voluntaria, en cuanto es muerte, es cosa amarga; y en cuanto es voluntaria, es dulce. Muere, amando, todo aquel que ama; porque su pensamiento, olvidándose de sí mismo, ciertamente no piensa en sí; y por esto el alma no opera en sí misma; aunque la principal acción del alma sea el pesar. [...] Aquí, en todo, el amante está muerto, porque no vive en sí, como hemos demostrado, y no vive en el amado, siendo por él despreciado [...] Así que en ningún lugar vive quien a otro ama, y no es amado por ese otro: y por esto enteramente está muerto el no amado amante. Y nunca resucita, si antes el enojo no lo hace resucitar.⁶⁴

Las obras de Garcilaso y Botticelli tomaron varias características del neoplatonismo. La más importante es sin duda la concepción del amor, fuente de luz a través de los ojos de la amada, la cual es casta y bondadosa porque su belleza proviene de su alma. A partir de los ojos de la amada y de su luz, que es espiritual, el artista es capaz de mirar el universo y de subordinarlo a su ser. Por ello, el hombre busca una relación ideal con la Naturaleza, que se encuentra subordinada al hombre, mientras que el hombre está subordinado a la amada, quien al corresponder habrá unido su cuerpo y su alma a la mitad que buscaba, pero si el amor es unívoco, el espíritu de quien ama no vive en él sino en el otro, por lo cual el cuerpo no está vivo. Esta muerte es la que siente Garcilaso incluso antes de que finalizara la vida de Isabel. Botticelli aparentemente no amó y Garcilaso no fue correspondido. Sus almas nunca estuvieron completas y aun así fueron capaces de crear obras artísticas fundamentales sobre el amor.

⁶⁴ Ficino, *op.cit.*, p. 44.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he tratado de demostrar que las similitudes entre Garcilaso y Botticelli son tanto culturales como espirituales. Por un lado, las referencias a la imaginería petrarquista y el estudio del neoplatonismo florentino, dirigido por Marsilio Ficino; por otra parte, la semejanza de sus temperamentos e ideas. Al comenzar esta tesis, no pensé que la influencia de Petrarca fuera a hermanar de tal modo sus obras y me parece que bien valdría la pena hacer un estudio sobre qué tanto influyó el cantor de Laura en la pintura italiana del Renacimiento, pues aunque ya ha habido algunos intentos por llegar a alguna conclusión, no existe una investigación definitiva que sería muy útil para quienes se interesaran en profundizar ciertos aspectos de la pintura renacentista.

No habría que descartar que Garcilaso, en alguno de sus viajes por las ciudades italianas, haya conocido la obra del maestro florentino. Si bien, los temas son cuestión de época y temperamento, las imágenes probablemente, en un estudio más extenso, puedan aclarar si Garcilaso abrevó en la pintura de Botticelli.

Por otra parte, ambos utilizaron referencias mitológicas para expresar situaciones, emociones e ideas afines, lo cual hermana más aún sus obras, que también convergen en otros aspectos de temperamento, de gusto y en evocación de paisajes. Si Garcilaso no conoció la pintura de Botticelli, tengamos la seguridad de que sus almas eran entonces semejantes.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE GARCILASO

Vega, Garcilaso de la. *Obras completas*, ed. de Elías Rivers. Madrid: Castalia, 1968.

----- . *Obras completas*, ed. de Carlos Clavería Laguarda. Madrid: Castro-Turner, 1985.

----- . *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers. Madrid: Castalia, 1972.

----- . *Poesía completa*. ed. Juan Francisco Alana. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

OBRAS SOBRE GARCILASO

Alatorre, Antonio. "Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y Don Tomás Tamayo de Vargas", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 323-365.

Alonso, Dámaso. "Garcilaso y los límites de la estilística", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 267-285.

Arce Blanco de Vázquez, Margot. "Cerca del Danubio, una isla...", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp.103-117.

Azorín. "La poesía de Garcilaso", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, p.33-35.

Blecua, Alberto. "Una enmienda de la *Égloga III*", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 237-242.

Cammarata, Joan. *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*. Maryland: Studia Humanitas, 1983.

Dunn, Peter. "La oda de Garcilaso 'A la Flor de Gnido'", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1994.

Entwistle, William. "Los amores de Garcilaso" en Elías Rivers (ed.) *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp.71-89.

Gerhard, M. I. "La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 177-196.

Gallego Morrell, Antonio. *En torno a Garcilaso y otros ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1970.

----- (ed). *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1979.

Herrera, Fernando de, "Comentarios", en Antonio Gallego Morrell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972, pp.307-594.

Keniston, Hayward. "La Elegía I", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 163-175.

Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Istmo, 1985.

Lumsden - Kouvel, Audrey. "Garcilaso de la Vega, poeta latino", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 309-321.

MacDonald, Inés. "La *Égloga II* de Garcilaso", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974.

Manero Sorolla, María del Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona: PPU, 1990.

Marañón, Gregorio. *Españoles fuera de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

Marichalar, Antonio. "Prólogo", en Garcilaso de la Vega. *Obras*. Madrid: Espasa- Calpe, 1966.

Mas, Amedée. "El movimiento literario de los endecasílabos en la *Égloga III* de Garcilaso". en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 243-266.

Montecinos, José. "Centón de Garcilaso", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974.

Parker, A. Alexander. "Tema e imagen de la *Égloga I* de Garcilaso", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp.197-208.

Rivers, Elías "La paradoja pastoril del arte natural", en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 285-305.

Rosso Gallo, María. *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*. Madrid: Real Academia Española, 1990.

Sánchez de las Brozas, Francisco. "Comentarios", en Antonio Gallego Morrell (ed), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1979.

Wilson, E. M. "La estrofa sexta de la Canción 'A la Flor de Gnido'", en Elias Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 119-162.

OBRAS DE BOTTICELLI

Botticelli, Sandro. *Alegoría de la primavera*. Galería degli Uffizzi. Florencia.

----- *El nacimiento de Venus*. Galería degli Uffizzi. Florencia.

----- *La calumnia*. Galería degli Uffizzi. Florencia.

----- *Marte y Venus*. Galería degli Uffizzi. Florencia.

----- *Palas y el centauro*. Galería degli Uffizzi. Florencia.

OBRAS SOBRE BOTTICELLI

Bredenkamp, Horst. *La Primavera. Botticelli*. México: Siglo XXI, 1988.

Rizzatti, María Luisa. *Botticelli*. Barcelona: Marín, 1978.

Supino, J. B. *Botticelli*. Buenos Aires: La Universidad, 1944.

Venturi, Lionello. *La Natividad*. Madrid: Aguilar, 1950.

Wadia, Bettina. *Botticelli*. Verona: Hamlyn House, 1968.

Zöllner, Frank. *Botticelli. Images of Love and Spring*. Munich: Prestel-Verlag, 1998.

OBRAS DE CONSULTA GENERAL

Arnaldi, Francesco y Lucia Gualdo Rosa (ed.). *Michele Marullo, Poliziano, Iacopo Sannazzaro. Poesie Latine, I, II*, Milano-Napoli: Einaudi, 1976.

Azor Rosa, Alberto. *Sintesi di Storia della Letteratura Italiana*. Florencia: La Nuova Italia, 1977.

Berenson, Bernard. *Italian Painters of The Renaissance*. London: Phaidon Press, 1953.

Berti, Luciano. *Historia del Arte*. Barcelona: Salvat, 1986.

Brand, Peter y Lino Pertile (eds.), *The Cambridge History of Italian Literature*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Boscán, Juan. *Obras*. México: Porrúa, 1984.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1973.

Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. Buenos Aires: Paidós, 1983.

Buckhardt, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 1992.

Burke, Peter. *Los avatares de "El cortesano"*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Castiglione, Baldassare. *El cortesano*. Madrid: Cátedra, 1994.

Clogan, Paul Maurice (ed.), *Medieval et Humanistica*. Cleveland: Western University, 1970.

Copenhaver, Brian P. y Charles B. Schmitt. *Renaissance Philosophy*. Oxford: University Press, 1992.

Diderot, Denis. *Ensayo sobre la pintura*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 1973.

Durán, Manuel. *Antología de la poesía italiana*. México: UNAM, 1961.

Elliot, J.H. *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza, 1990.

Encina, Juan de la. *La pintura italiana del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Einaudi, Giulio (ed.), *Storia dell'Arte Italiana*. Torino: Einaudi, 1983.

Farré, Luis. *Tomás de Aquino y el neo-platonismo*. La Plata: Universidad de La Plata, 1966.

Ferrater, Gabriel. *Sobre pintura*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Ferro Gay, Federico. *Breve historia de la literatura italiana*. México: Porrúa, 1981.

Ficino, Marsilio. *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*. México: UNAM, 1994.

Gage, John. *Color y cultura*. Madrid: Siruela, 1993.

Gaya, Ramón. *El sentimiento de la pintura*. Madrid: Arión, 1959.

Goethe, Johann von. *Comentario al "Ensayo sobre pintura"*. Buenos Aires: Universidad de la Plata, 1973.

Gobineau, Conde de. *El Renacimiento*. México: Espasa-Calpe, 1951.

Gombrich, Ernst. *Historia del Arte*. México: Conaculta, 1999.

Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Buenos Aires: Losada, 1958.

Hankins, James. *Plato in the Italian Renaissance*. New York: Columbia University: New York, 1994.

Heller, Agnes. *El hombre del Renacimiento*. Barcelona: Península, 1980.

Herlihy, David. "The Tuscan Town in the Quattrocento" en Paul Maurice Clogan (ed.) *Medievalia et Humanistica*. Cleveland: Western University, 1970, pp. 81-104.

Jakobson, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

Kristeller, Paul Oskar. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus, 1986.

Leff, Gordon. "Wyclif and the Augustinian Tradition" en Paul Maurice Clogan *Medievalia et Humanistica*. Cleveland: Western University, 1970, pp. 29-39.

Lewis, C.S. *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Barcelona: Península, 1997.

Lievsay, John. (ed.) *Medieval and Renaissance Studies*. Durham: Duke University Press, 1968.

Longhi, Roberto. *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*. México: Espasa-Calpe, 1948.

Montecino, Sergio. "Música y pintura". *Atenea*, 446, 1982, p. 5.

Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. México: Siglo XXI, 1979.

Petrarca, Francesco. *Poesía completa. Cancionero*. Barcelona: Río Nuevo, 1976.

Pfeiffer, Johannes. *La poesía. Hacia la comprensión de los poético*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Piper, David. *The Illustrated History of Art*. New York: Crescent Books, 1991.

Platón. *Mitos*. Madrid: Siruela, 1998.

- Prieto, Antonio. *La poesía española del siglo XVI. Andáis tras mis escritos*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Publio Virgilio Marón. *Eneida*, versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, 1972.
- Quinto Horacio Flaco. *XL Odas selectas*, traducción de Alfonso Méndez Plancarte, México: UNAM, 1985.
- Ramos, Óscar Gerardo. *Antología de la poesía latina*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1981.
- Reguera, Isidoro. *Objetos de la melancolía (Jacob Böhme)*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1985.
- Russoli, Franco. *Grandes maestros de la pintura occidental*. México: PROMEXA, 1981.
- Sala Castaño, Emilio. *La España de los Austrias*. México: REI, 1990.
- Tolomei, Lactancio. "La pintura y la poesía". *Norte*, 240, 1971, p. 1.
- Schwab, Gustav. *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*. Barcelona: Labor, 1964.
- Waldo, Frank. *El descubrimiento del hombre. Memoria y metodología de la vida moderna*. Madrid: Aguilar, 1961.

APENDICE



Sandro Botticelli. *Alegoría de la primavera*. Galeria degli Uffizzi. Florencia.

Tras ésta pintura estraña tira
los ojos de quien mira y los detiene
tanto que no conviene mirar cosa
estraña ni hermosa sino aquélla.
De vestidura bella allí vestidas
las gracias esculpidas se veían;
velo que'l delicado cuerpo viste,
mas tal que no resiste a vuestra vista.

(*Égloga II*, p. 470)



Sandro Botticelli. *Marte y Venus*. Galeria degli Uffizzi. Florencia.

Luego los aparejos ya de Marte,
estotro puesto aparte, le traía;
assí les convenía a todos ellos
que no pudiera dellos dar noticia
a otro la militia en muchos años:
O brava los engaños de la lucha;
la maña y fuerza, lucha y exercicio
con el robusto officio está mezclando.
Allí, con rostro blando y amoroso
Venus aquél hermoso mozo mira,
y luego retira por un rato
d'aquel áspero trato y son de hierro;
mostrábale ser yerro y ser mal hecho
armar contino el pecho de dureza.

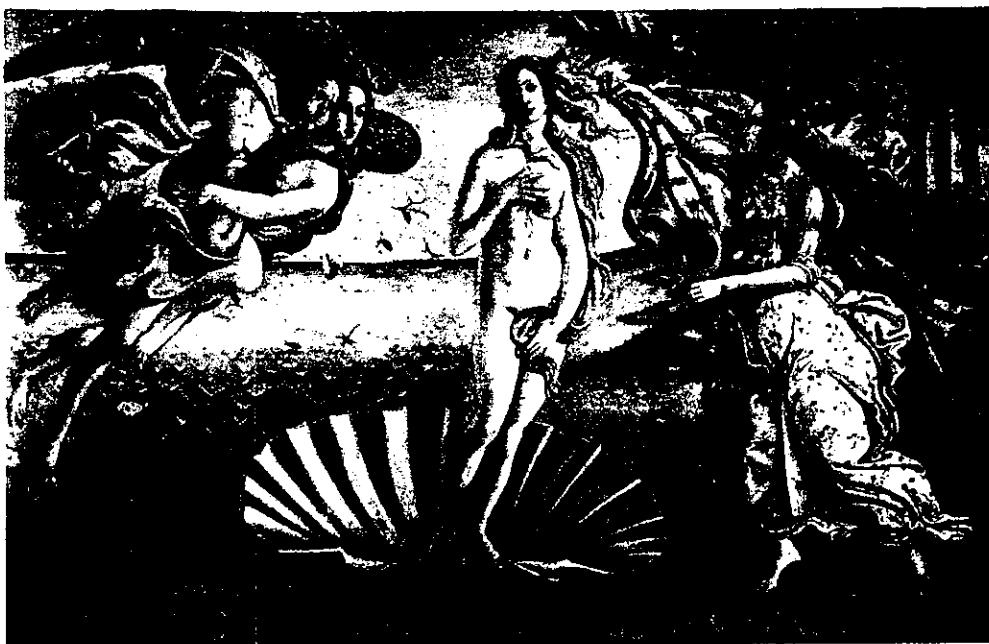
(*Égloga II*, pp. 472-473)



Sandro Botticelli. *Palas y el centauro*. Galeria degli Uffizzi. Florencia

En fin a vuestras manos é venido,
do sé que é de morir tan apretado
que aun aliviar con quejas mi cuidadosamente
como remedio me's ya defendido;
mi vida no sé en qué se ha sostenido
si no es en aver sido yo guardado
para que sólo en mí fuese provado
cuánto corta una'spada en un rendido.
Mis lágrimas an sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas y mi suerte:
¡basten las que por vos tengo lloradas;
no os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte!

(“Soneto II”, p. 362)



Sandro Botticelli. *El nacimiento de Venus*. Galería degli Uffizzi. Florencia.

En tanto que de rosa y azucena
se muestre la color de vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que el cabello que'n la vena
del oro s'escogió, con buelo presto
por el hermoso cuello blanco, en hiesto,
el viento mueve, esparze y desordena...

(“Soneto XXIV”, p.377)