



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Modernas
(Letras Inglesas)

**IRONÍA, PARODIA Y SÁTIRA EN ASTROPHEL
AND STELLA DE SIR PHILIP SIDNEY**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS
INGLESAS)**

PRESENTA
MARÍA ANTONIETA CANCINO SOLÍS

ASESORA DE TESIS:
DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES



MÉXICO, D.F.

2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

**GLORIA ET GRATIAS AGO TIBI PROPTER MAGNAM GRATIAM TUAM,
DOMINE DEUS, DILECTISSIMI PATER CAELESTIS.**

A MI FAMILIA, EN ESPECIAL A ALEJANDRO DÍAZ MENDOZA, QUE HA SIDO COMO UN PADRE PARA MÍ, Y A MIS HERMANOS, SOBRE TODO A MI QUERIDO HERMANO ANTONIO CANCINO, QUE ME HAN BRINDADO SU AMOR A PESAR DE LA DISTANCIA.

A LA DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES POR SER LA MEJOR ASESORA DE TESIS QUE ALGUIEN PUDIERA TENER, Y A SU GRUPO DE TESISISTAS, QUE AMABLEMENTE COMPARTEN SU TIEMPO E IDEAS PARA PULIR LOS RESPECTIVOS TRABAJOS.

A LA DRA. LUZ AURORA PIMENTEL POR SU LECTURA ATENTA Y OBSERVACIONES ENRIQUECEDORAS A LA TESIS, ASÍ COMO A LA DRA. NAIR ANAYA, LA MTRA. JULIA CONSTANTINO Y EL DR. MARIO MURGIA POR SU TIEMPO Y GENTILEZA.

A MI QUERIDA ALMA MATER, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, POR SU EXCELENTE PREPARACIÓN ACADÉMICA, SUS VARIAS OPORTUNIDADES DE PARTICIPACIÓN EN PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN Y SU GRAN PROGRAMA DE MOVILIDAD ESTUDIANTIL.

A LA COMUNIDAD UNIVERSITARIA REFORMADA, EN ESPECIAL A DAVID GREEN, RUTH ZURIELLY MARTÍNEZ Y PETER DISHMAN, POR SER UN PRECIOSO INSTRUMENTO DEL SEÑOR PARA NUESTRA EDIFICACIÓN ESPIRITUAL COMO ESTUDIANTES EN CIUDAD UNIVERSITARIA.

A LA I.N.P. BERITH, EN ESPECIAL AL DR. GERALD NIUNHUYS, A LOS MAESTROS CRISTIÁN SANDOVAL, BETSABÉ TAVERA, FRANCISO ALONSO Y VÍCTOR SANDOVAL, POR CUMPLIR A CABALIDAD LA MISIÓN DE HACERNOS DISCÍPULOS ENSEÑÁNDONOS LA PURA PALABRA DE DIOS, Y A LOS DIÁCONOS HÉCTOR HERNÁNDEZ, PABLO GIL Y JOSÉ VELÁZQUEZ POR SU PRECIOSO APOYO EN MIS TIEMPOS DE MAYOR NECESIDAD.

A TODOS LOS AMIGOS Y HERMANOS EN CRISTO QUE ESTUVIERON CONMIGO EN MIS AÑOS DE LUCHA POR RECUPERAR LA SALUD Y LA MOTRICIDAD, EN ESPECIAL A ARTURO RODRÍGUEZ FLORES.

ÍNDICE

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	5
I. CONTEXTUALIZACIÓN DE <i>ASTROPHEL AND STELLA</i> Y DEL “SONETO 1” EN LAS SERIES HISTÓRICA Y LITERARIA	12
I. 1 <i>Astrophel and Stella</i> en la vida y obra de Sir Philip Sidney.	13
I. 2. El soneto en las tradiciones líricas más importantes del siglo XVI y en Inglaterra.	29
I. 2. I. La perspectiva macroestructural: el “Soneto 1” de <i>Astrophel and Stella</i> a la luz del soneto italiano, francés, español e inglés.	36
II. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y ESTILÍSTICO DEL “SONETO 1” DE <i>ASTROPHEL AND STELLA</i>	41
II.1 Análisis del contenido.	43
II.2 Análisis de la forma.	
II.2.1 Estructura fónica.	45
II.2.2 Estructura morfológica.	51
II.2.3 Estructura semántica.	52
II.2.4 Estructura sintáctica.	56
II.2.5 Estructura pragmática.	58
III. DOS POSIBLES INTERPRETACIONES: UNA LECTURA LITERAL Y UNA LECTURA ENTRE LÍNEAS	
III.1. LA LECTURA LITERAL	61
III.2 LA LECTURA IRÓNICA, PARÓDICA Y SATÍRICA	75

III.2.1 La ironía, la parodia y la sátira y su relación general con <i>Astrophel and Stella</i> .	76
III. 2.2 IRONÍA EN <i>ASTROPHEL AND STELLA</i>	79
III.2.2.1 El concepto de Ironía.	
III.2.2.2 Aplicación del concepto de ironía en la lectura del “Soneto 1” y de otros sonetos de la secuencia.	84
III.2.3. PARODIA EN <i>ASTROPHEL AND STELLA</i>	92
III.2.3.1 El concepto de parodia.	
III.2.3.2 Aplicación del concepto de parodia en la lectura del “Soneto 1” y de otros sonetos de la secuencia: parodia del sistema petrarquista y de algunas convenciones de la lirica grecolatina.	96
III.2.4. SÁTIRA EN <i>ASTROPHEL AND STELLA</i>	123
III.2.4.1 El concepto de sátira.	
III.2.4.2 Aplicación del concepto de sátira en la lectura del “Soneto 1” y de otros sonetos de la secuencia: sátira de algunos poetas contemporáneos y de algunos cortesanos.	127
IV. EVIDENCIA INTERTEXTUAL A FAVOR DE LA LECTURA IRÓNICA, PARÓDICA Y SATÍRICA: <i>ASTROPHEL AND STELLA</i> A LA LUZ DE OTRAS OBRAS DEL AUTOR: <i>LA ARCADIA</i> , <i>CERTAIN SONNETS</i> Y <i>DEFENSE OF POESIE</i> .	139
V. EVIDENCIA EXTRALITERARIA: EL CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL DE INGLATERRA; SU NECESIDAD DE UNA NUEVA POESÍA. LA FIGURA Y LA POÉTICA DE SIDNEY	145

CONCLUSIONES	152
BIBLIOGRAFÍA	158

INTRODUCCIÓN

El gran éxito que Sir Philip Sidney llegó a alcanzar como hombre de letras se manifiesta en tres hechos notables documentados por William Ringler: que mucho antes de que cualquier otra obra de la literatura isabelina fuera impresa en alguna lengua vernácula europea, una de las obras de Sidney, la *Arcadía*, fuera traducida al francés, al alemán, al holandés y al italiano; que mientras en el siglo XVII la demanda de lectura requiriera tres ediciones de las obras completas de Edmund Spenser y cuatro de las de William Shakespeare, exigiera nueve de las de Sidney, así como una traducción al español de su *Defense of Poesie*; y que todavía en el siglo XVII fuera reconocida la supremacía de Sidney entre los poetas ingleses, incluso por encima de los hoy más famosos Shakespeare y Spenser, según se muestra en la siguiente narración de un suceso acaecido en la universidad de Oxford:

In the second decade of the seventeenth century the newly formed Bodleian Library was decorated with a series of portraits of the great writers of all ages. In the section devoted to the arts [...] the portraits began with Homer, who as the greatest of the ancients was given the place of honour over the doorway, and continued in chronological order along both walls to the western window, where *the place of honour as the greatest of the modern was given to Sir Philip Sidney*. Chaucer, in company with Dante, and Petrarch on the side wall, was the only other English poet represented.¹

Resulta, pues, sorprendente –y desafortunado– que a pesar de estos hechos, y del papel fundamental que Sidney jugó en la formación de la poesía inglesa moderna, haya en la actualidad una gran cantidad de artículos y libros que tratan de analizar exhaustivamente las obras de Spenser y Shakespeare, y no tantos, ni tan exhaustivos, sobre la de Sidney.

¹ William Ringler (ed.), *The Poems of Sir Philip Sidney*, Oxford, Oxford University Press, 1962, p. xv. Las cursivas son mías.

El deseo de contribuir al cambio de tal situación, aunado a un interés particular en la eclosión de la escritura de sonetos en la Inglaterra isabelina, me llevó a tomar como objeto de estudio una de las obras más representativas de Sidney, *Astrophel and Stella*, la secuencia de sonetos que, según la evidencia histórica y literaria, inició la gran ola de contribuciones al género en la segunda mitad del siglo XVI.

Si bien podría decirse que esta obra ha recibido una atención académica adecuada, en tanto que existe una buena cantidad de artículos sobre alguno de los sonetos o canciones que la constituyen, en realidad son pocos los estudios que la abordan de manera integral y profunda.

De igual manera, aunque el análisis de dichos sonetos o canciones se ha hecho a la luz de varios y muy diversos enfoques (historicismo, formalismo, teoría de la recepción y feminismo, por citar algunos), la tendencia ha sido analizarlos de forma literal. Es decir, se les ha considerado una expresión sincera de los sentimientos de la voz poética, *Astrophel*, o, incluso, del propio Sidney, pues, a pesar de la incisiva crítica de éste a las convenciones petrarquistas en su *Defense of Poesie*, varios especialistas afirman que *Astrophel and Stella* es una obra autobiográfica en la que el autor buscaba exponer sus sentimientos hacia Lady Penelope Rich a través del petrarquismo.

En este trabajo no nos haremos eco de las anteriores prácticas. Ofreceremos una perspectiva esencialmente distinta al no sólo cuestionar la calidad autobiográfica de *Astrophel and Stella* sino también su literalidad, y buscaremos proporcionar una visión más integral de la obra al proponer la ironía, la parodia y la sátira como el eje de la interpretación. Esto a través de una metodología de raigambre formalista, *i.e.*, producto del estudio y la aplicación de los presupuestos teóricos del formalismo ruso, el estructuralismo literario (checo, polaco y francés), el *New Criticism* norteamericano

y, en especial, la estilística moderna, entendida, *grosso modo*, como la descripción, análisis, interpretación y evaluación de un texto mediante el análisis lingüístico.

Aquí tal vez valdría la pena mencionar que estamos concientes de que, en una época en que la escena de los estudios literarios se encuentra dominada por los estudios culturales, posestructurales, semióticos e intertextuales, emplear un enfoque formalista o estructuralista podría parecer anacrónico o, por lo menos, *de modé*. Después de todo, ha pasado ya un siglo desde que los formalistas rusos llamaron por primera vez la atención hacia los aspectos lingüísticos y a los mecanismos de construcción de las obras literarias; pero la realidad es que también ha pasado más de medio siglo desde que surgieron los primeros estudios culturales y nadie se cuestiona ahora su pertinencia.

El *quid* de la cuestión no es qué tan antiguos o nuevos sean nuestros métodos, sino qué tanta calidad tienen y qué tan buenos resultados arrojan, y he de decir que después de haber examinado los principales enfoques de teoría y crítica de literatura desde la Grecia clásica hasta la actualidad, ninguno me ha parecido más certero y fructífero que el formalista; por ello he decidido continuar siendo adepta a pesar de lo que una de mis maestras de la especialidad de crítica literaria adujo cuando le propuse el tema de esta tesis: que “los trabajos de este tipo ya no se hacían”, que “mejor pensara en algo de estudios de género o poscoloniales”.

Persistí porque no me parece correcto que las modas o las tendencias nos obliguen a enfocar nuestros esfuerzos en cuestiones que no son de nuestro interés. Aquellos que, de inicio, vemos las obras literarias como artefactos lingüísticos, aquellos a quienes nos interesa saber cómo funciona el texto en vez de sólo sumergirnos en el contenido y tomarlo como pretexto para estudiar cuestiones sociales, culturales o políticas, deberíamos tener la libertad de seguir trabajando con

las aportaciones del formalismo ruso y el estructuralismo sin importar si los teóricos o críticos literarios contemporáneos las han olvidado o no, sobre todo porque los libros y artículos que las han usado como herramientas metodológicas en el pasado suelen presentar una lectura más profunda y enriquecedora de sus objetos de estudio que muchos de los actuales.

En consecuencia, lo que el lector encontrará en estas páginas será, en principio, un acercamiento intratextual a *Astrophel and Stella*, aunque no nos detendremos ahí. Usaremos también el análisis intertextual para contemplar la obra en relación con otras obras del autor, con la de otros poetas contemporáneos y, sobre todo, con el contexto histórico, político, sociocultural y literario de la Inglaterra del siglo XVI, a fin de procurar la comprobación de la hipótesis de que Sir Philip Sidney no empleó el sistema petrarquista de manera literal para expresar sus sentimientos hacia Lady Rich, sino que lo usó de manera irónica, paródica y satírica con el objeto de exponer y corregir sus puntos débiles, pero también de apropiarse de sus estructuras formales y conceptuales para crear nuevos modos de expresión poética que resultaran más acordes a la idiosincrasia inglesa.

Sidney estaba más que conciente de que, por la diferencia temporal, espacial, histórica y sociocultural, no podía seguirse imitando servilmente el *Cancionero* de Petrarca; su amor platónico y su gran idealismo resultaban por completo inadecuados en el contexto de un pueblo tan pragmático y realista y en una época tan diferente a la de la Italia del *Trecento*, de manera que había que adaptarlo para crear una poesía amorosa de calidad. Esto es, lo que a mi juicio, procura lograr en *Astrophel and Stella* mediante la ironía, la parodia y la sátira, pero no sólo por razones literarias.

En la segunda mitad del siglo XVI se hizo sentir en Inglaterra una necesidad acuciante de contar con medios propios de expresión poética y yo considero que

Sidney, movido por la gran conciencia patriótica que le caracterizaba, trató de proporcionárselos de distintas maneras. Una de ellas fue su incesante experimentación métrica; otra, sus esfuerzos de introducir a la poesía inglesa formas estróficas italianas tales como la sestina, la corona, el madrigal y la *canzone*; otra más, su importante labor de mecenazgo literario; pero la mayor de todas fue buscar en su praxis poética la apropiación (desde una distancia crítica, a veces irónica) de la poesía de los clásicos, tanto de los grecolatinos como de los incipientes clásicos italianos, franceses y españoles.

Dichos intentos de naturalización de la poesía de la Grecia y la Roma clásicas a la lengua inglesa pueden advertirse desde su primera obra, la *Arcadia*, y continúan en *Astrophel and Stella*, en la que, según la hipótesis central de este trabajo, no sólo podemos apreciar el intento de asimilación de los clásicos grecolatinos sino también de un “nuevo” clásico, el petrarquismo, mediante la parodia de su obra seminal, el *Cancionero*, y la sátira de cuatro agentes característicos de la poesía amorosa del siglo XVI: los poetastros petrarquistas, que en tiempos de Sidney proliferaban no sólo en Inglaterra sino también en otras naciones europeas; los poetas, tanto nacionales como extranjeros, que imitaban sin asimilar realmente las convenciones de la lírica grecolatina, sobre todo de la amorosa, la bucólica, y la alegórica; los practicantes de la prosa recargada del Eufuismo y, finalmente, algunos cortesanos.

Por otra parte, encuentro necesario mencionar que si bien creo que la ironía, la parodia y la sátira se manifiestan a lo largo de toda la obra, las restricciones conceptuales y espaciales que caracterizan a una tesis de licenciatura me impelen a ocuparme en estas páginas sólo de los sonetos y canciones que mejor las ilustran. Centraré sobre todo mi atención en el “Soneto 1” porque considero que, al ser el que abre la secuencia, es el que sienta las bases para su recepción: si demanda una

lectura no literal, es decir, si el lector encuentra en él la presencia de ironía, parodia y sátira, es difícil que pueda seguir leyendo el resto como una expresión seria de sentimientos amorosos. Ahondaremos en esto en el primer capítulo. Por ahora, más que dar cuenta de la razón para hacer del “Soneto 1” mi materia principal de análisis, quisiera comentar con más detalle los medios de los que he de servirme para procurar la comprobación de la hipótesis de que dicho soneto y, en general, toda la secuencia, debiera leerse como un texto irónico, paródico y satírico.

Dichos medios no sólo serán intratextuales, sino también intertextuales y extraliterarios aunque, como hemos mencionado, daremos especial relevancia a los intratextuales, que serán dos: el análisis formal, estructural y estilístico del “Soneto 1”, y la aplicación de las nociones de ironía, parodia y sátira en su interpretación; mas no nos confinaremos al estudio inmanente.

Una vez corroborada la presencia de la ironía, la parodia y la sátira con los argumentos textuales que la aplicación del formalismo ruso, el estructuralismo y la estilística permitan esgrimir, se recurrirá a evidencia intertextual, sobre todo a aquella producto del cotejo del “Soneto 1” con otros sonetos y canciones de la misma secuencia, con otras obras del autor (específicamente, con *Defense of Poesie*, *Arcadia*, y *Certain Sonnets*) y, con el soneto 1 de *Amoretti* de Spenser, la mejor secuencia de sonetos petrarquistas de la lengua inglesa en mi opinión.

Se recurrirá, además, al contexto histórico, económico, político, social y cultural de la obra con el fin de mostrar que la parodia de la poesía de Petrarca y la sátira de los poetas que hacían una imitación mecánica de ésta y de los géneros de la lírica clásica no obedece a cuestiones puramente literarias, sino que debe inscribirse en un proceso mayor, mucho más amplio, cuyos orígenes y repercusiones trascienden la

esfera de las letras: el de la consolidación de la identidad nacional del pueblo británico, que justamente tuvo lugar en la Inglaterra del siglo XVI.

Así como Sir Walter Raleigh soñaba con crear un imperio inglés que rivalizara con el español, Sidney, Spenser y algunos otros poetas isabelinos soñaban con crear una literatura digna del naciente imperio, una que rivalizara con la de las otras lenguas vernáculas que habían tenido mayor desarrollo y primacía hasta ese entonces: la italiana, la francesa y la española. Como señala John Buxton,

We must not be blind to the nobility of the Elizabethan ideal, most succinctly phrased by Daniel:
 what good is like to this,
 to do worthy the writing, and to write
 worthy the reading and the world's delight?
*Then Raleigh could dream of a British Empire to rival Spain's; and Sidney could set the English poets to rival the Italians.*²

Desde esta perspectiva, la ironía, la parodia y la sátira en *Astrophel and Stella* pueden ser vistas como las estrategias medulares del proceso de asimilación, adaptación y transformación de tradiciones poéticas extranjeras, sobre todo del petrarquismo y de la lírica grecolatina clásica, con miras a la construcción de la gran literatura nacional.

² John Buxton, *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*, Hampshire, Macmillan Press LTD, 1987 (1954), p. 145. Las cursivas son mías.

I. CONTEXTUALIZACIÓN DE *ASTROPHEL AND STELLA* Y DEL “SONETO 1” EN LAS SERIES

HISTÓRICA Y LITERARIA

Sidney's *Astrophel and Stella* was universally acclaimed by readers of the time. Here at last was a true English sonnet sequence, fit to rank with the most celebrated works from Italy and France.

Julius Lever

Desde mi encuentro con el formalismo ruso unos diez años atrás, en todos mis trabajos de crítica literaria he partido de la premisa de que el estudio inmanente de la obra es esencial y debe anteceder a todo ejercicio de interpretación.

Mas estoy convencida también de que reducir las obras literarias a la intratextualidad es un desacierto porque, como bien se empezó a considerar en el formalismo ruso tardío, el hecho literario es algo mucho más complejo que trasciende las fronteras del texto, al que también es necesario analizar desde el punto de vista de sus condiciones históricas, sociales, culturales y literarias para evitar interpretaciones simplistas o equívocas. Por esta razón he decidido iniciar este trabajo situando *Astrophel and Stella* en lo que el formalista ruso tardío Tinianov denominó las series histórica y literaria, para lo que haremos dos breves recuentos: uno de la vida y obra de Sir Philip Sidney y otro de la historia del soneto en Inglaterra y en las tradiciones líricas vernáculas más importantes del siglo XVI, la italiana, la francesa y la española, a fin de poder leer el “Soneto 1” a su luz.

I. I *ASTROPHEL AND STELLA* EN LA VIDA Y OBRA DE SIR PHILIP SIDNEY

Sir Philip Sidney (1554-1586) nació en el seno de una familia ilustre en el condado de Kent, en Inglaterra. Hijo de uno de los más respetados administradores de la reina Elizabeth I, y sobrino y futuro heredero de dos de los hombres más influyentes del reino, los condes de Leicester y Warwick, recibió la educación esmerada, acorde a su noble cuna, que propugnaban manuales de la época tales como *The Book Named the Governor* de Sir Thomas Elyot, *The Schoolmaster* de Roger Ascham y *The Book of the Courtier*, una traducción de *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione realizada por Thomas Hoby. Era una educación de raigambre humanista que no sólo buscaba proporcionar un conocimiento de las artes y las letras, sino también de los asuntos prácticos de la vida en las cortes de las incipientes naciones europeas. En palabras de los editores de la *Oxford Anthology of English Literature*, el objetivo de manuales como los antes mencionados era el siguiente:

To provide England with properly and liberally educated servants of the state, to counteract the effects of an aristocracy that despised learning and of a legal-administrative social unit whose training was too narrowly confined to the financially profitable technicalities of the law.³

Así pues, la meta era preparar excelentes administradores, pero también formar una aristocracia culta con una gran conciencia patriótica que viviera bajo el famoso *noblesse oblige* renacentista y el sistema axiológico del cristianismo protestante. Dicho ideal educativo estaba más que arraigado entre los nobles ingleses y el padre de Sir Philip Sidney, Sir Henry Sidney, no era la excepción, como lo muestra una carta que dirigió a Philip cuando éste apenas contaba con doce años de edad:

Let your first action be the lifting of your mind to Almighty God by hearty prayer.... Mark the sense and the matter of that you do read, as well as the words; so shall you both enrich your tongue with words and your wits with matter.... Be courteous

³ Frank Kermode, John Hollander, Harold Bloom *et al.* (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature vol. I*, Nueva York, Oxford University Press, 1965, p. 579.

of gesture and affable to all men, with diversity of reverence according to the dignity of the person.... Give yourself to be merry... But let your mirth be ever void of all scurrility and biting words to any man... Above all things tell no untruth; no, not in trifles.... Study and endeavor yourself to be virtuously occupied. So shall you make such a habit of well-doing in you as you shall not know to do evil, though you would. Remember, my son, the noble blood you are descended of by your mother's side; and think that only by virtuous life and good action you may be an ornament to that illustrious family.⁴

De esta manera, podemos notar que, desde su infancia, el padre de Philip buscó hacer de él un perfecto caballero y la evidencia histórica muestra que no fracasó en su intento. Sir Philip Sidney no sólo pareció seguir “al pie de la letra” las instrucciones de su padre sino que él mismo, en una excelente muestra de lo que Greenblat ha denominado *Renaissance self-fashioning*, parece haber decidido modelar su personalidad conforme al *Cortesano* de Castiglione, pues todos sus biógrafos coinciden en señalarlo como la encarnación perfecta del caballero renacentista, avezado en el manejo de las armas, de las artes, de las letras y de la parafernalia cortesana:

Es sin duda Philip Sidney el caso más notable y el símbolo más egregio del noble cortesano-intelectual de la época dorada de la Inglaterra del Renacimiento [...] no sólo es mejor poeta que Wyatt [...], sino que se nos presenta, además, como el prototipo del cortesano emprendedor, del caballero heroico, del diplomático hábil [...], del intelectual abierto a las artes y las ciencias de su tiempo, del político entregado con fervor y pasión a la causa de su país, del teórico agudo [...] La república de las armas y la de las letras encuentran en él su hijo ejemplar.⁵

Empero, es importante hacer notar que aun cuando su formación, como la de todo buen humanista, fue integral, tuvo un énfasis específico en el aprendizaje del conocimiento práctico que le permitiera convertirse en un digno sucesor de su padre como administrador y diplomático. Esto puede notarse, incluso, en el hecho de que su instrucción formal en la universidad de Oxford se viera interrumpida por una epidemia de peste y que, en vez de regresar a continuar sus estudios para la obtención del

⁴ Apud William Ringler (ed.), *op.cit.*, p. xvii.

⁵ Fernando Galván (ed. y trad.), *Astrophil y Stella*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 9 y 10.

grado, emprendiera un largo viaje a las ciudades más prominentes del continente europeo con el objeto manifiesto de aprender lenguas extranjeras. Digo objeto manifiesto porque si bien es el establecido en la licencia que la reina le otorgó para abandonar el país en 1572,⁶ en realidad tenía otros propósitos más esenciales a su futura labor de diplomático, *v. gr.*, establecer relaciones con los nobles más importantes del continente y conocer más de cerca las vicisitudes de la vida económica, política, social, religiosa y cultural de Europa. Estos objetivos se ven ilustrados muy claramente en una carta que Sidney envió a su hermano menor cuando tocó a éste su turno de hacer su viaje educativo al continente:

Your purpose is being a Gentleman borne, to furnish your self with the knowledge of such things, as maie be serviceable to your Countrie, and fitt for your calling... the knowledge of all leagues, betwixt Prince, and Prince, the topograficall descripcion of each Countrie...howe stored with shippes, howe with Revenewe, howe with fortificacions and Garrisons, howe the People warlicklie trained or kept under... their religions, policies, lawes, bringing upp of their children, disipline both for Warr, and Peace.⁷

Puede colegirse que si Sidney aconsejaba lo anterior a su hermano era porque él mismo lo había llevado a la práctica en su viaje de tres años a los principales centros culturales y políticos de Europa. Las ideas que desde temprana edad le inculcó su padre acerca de que la “nobleza obliga,” y de que todo ser humano tiene un “llamado” a vivir y comportarse de una manera determinada debido a su origen, le hicieron buscar prepararse a conciencia para responder eficazmente a la obligación y llamado de ser un caballero digno de su noble estirpe y de servir a su país como soldado, administrador y diplomático.

En consecuencia, podemos afirmar que ni las aspiraciones de Sidney ni las de su familia estaban centradas en que llegara a convertirse en la figura literaria más

⁶ La licencia decía que se permitía a Sidney “to go out of England into pars beyond the seas, with three servants and four horses, etc., to remain the space of two years immediately following his departure out of the realm, *for his attaining the knowledge of foreign languages*”. *Apud* John Buxton, *op cit.*, p. 43. Las cursivas son mías.

⁷ *Apud* William Ringler, *op. cit.*, p. xxi.

importante de su época, sino en ser un exitoso hombre de estado. Sin embargo, murió antes de obtener algún cargo administrativo de importancia, su única gran misión diplomática no obtuvo los resultados esperados, y acabó perdiendo el favor de la reina por razones que comentaremos más adelante. El tan ansiado éxito político quedó sólo en promesa:

Throughout his life, Sidney hoped that his expectations would be fulfilled in high office and in great affairs of state. Indeed, from 1575 to 1585, he played limited but visible roles as a courtier, an ambassador, a Member of Parliament, and a joint Master of Ordinance, helping to fortify Dover and the coast against the expected invasion of the Spanish Armada. Unfortunately, however, he was too impetuous and too outspoken --particularly in supporting the radical Protestant faction surrounding his uncle, the Earl of Leicester-- to gain the confidence of the Queen. In consequence, *he was never given responsibilities that matched either his abilities or his connections at court.*⁸

Paradójicamente, el éxito llegó a su vida en un ámbito para el que no había buscado prepararse con tanto empeño y del que no había esperado tan grandes cosas: las letras. El mismo Sidney comentó en su *Defense of Poesie* que “casi había llegado a ser poeta sin querer” y que, aunque estuviera presto a entrar en la defensa de su vocación poética, ésta no había sido elegida:

In these my not old years and idlest times *having slipped into the title of a poet*, am provoked to say something unto you in the defense of that *my unelected vocation*, which if I handle with more good will than good reasons, bear with me.⁹

Sólo cuando sus aspiraciones políticas se vieron frustradas decidió encauzar sus energías a la literatura, y lo hizo con excelentes resultados:

So having no opportunity for an active political or military career, [...] he sought in literature the outlet that his energies were denied in public affairs [...] and where he had been frustrated as a statesman, he was successful in literature [...] *For more than a century after his death he continued to be the most admired and the most read writer of his generation.*¹⁰

⁸ Donald Stump, “History of Sidney Scholarship”, en *Sir Philip World Bibliography*, Saint Louis University, <http://bibs.slu.edu/sidney/history.html>. [Consulta: jueves, 11 de noviembre de 2010]. Las cursivas son mías.

⁹ Sir Philip Sidney, *Defense of Poesie*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1970, p. 4. Las cursivas son mías.

¹⁰ William Ringler, *op. cit.*, p. xv y xxviii. Las cursivas son mías.

Cabe aclarar que aunque el ideal de vida de Sidney estaba centrado en otros asuntos que consideraba de mayor relevancia para su país (*i.e.*, militares, políticos y administrativos), su incursión en el ámbito literario tampoco estaba desligada de su gran conciencia patriótica. Como veremos más a detalle en el capítulo 5, la situación de la literatura inglesa a inicios de la segunda mitad del siglo XVI era deplorable y quienes poseían talento poético no podían sino tratar de hacer algo al respecto. No obstante, fue Sidney quien tomó de manera más seria esta preocupación y quien finalmente llegó a erigirse en el paladín de la lucha contra la lírica de baja calidad que primaba en ese entonces:

The early blossoming of Tudor poetry in the works of Skelton, Wyatt, Surrey, and their lesser contemporaries had withered without fruit, so that *for almost thirty years after the reign of Henry VIII very little verse worth preserving had been produced in England* [...] When Sidney turned from politics to poetry he continued to be an opponent of things as they were, and denied an opportunity to strike against the foes of his religion abroad, *he waged a vigorous campaign against the artistic ineptitude of his countrymen*.¹¹

Con todo, Sidney no se dedicó inmediatamente a la literatura al regreso de su viaje a los principales centros de la cultura europea. Desempeñó primero algunos cargos dentro de la corte de la reina Elizabeth I y fue enviado a Alemania en su única gran misión diplomática, pero al fracasar en ella, y disgustar a la reina con una carta en la que se atrevía a oponerse a su decisión de comprometerse con el Duque de Anjou, perdió su brillante posición en la corte y, por ende, tuvo mayor tiempo para dedicarse a las cuestiones literarias:

Sidney returned home in May 1575; but he was soon afterwards engaged on a delicate diplomatic mission in Germany, and it was not for some time that he was able really to devote himself to the study of poetry, and especially of prosody [...] Two years later, on account of a bold and imprudent letter he had addressed to the Queen, he was exiled from the Court; and in the quiet retirement of his sister's the

¹¹ *Ibid.*, p. xxviii. Las cursivas son mías.

Countess of Pembroke's home at Wilton, he wrote the *Arcadia*, a pastoral romance in prose interspersed with verse.¹²

Durante ese tiempo (finales de la década de los setenta y principios de los ochenta), no sólo se dedicó a escribir la *Arcadia*, sino también *Astrophel and Stella* y *Certain Sonnets*, sus obras poéticas más representativas, y a la lectura y traducción de textos clásicos diversos, tanto antiguos como modernos, así como a la escritura de su obra de teoría y crítica literarias, *The Defense of Poesie*.

The Defense of Poesie, también llamada *An Apology for Poetry*, es en su forma una pieza sobresaliente de defensa forense clásica y, en su contenido, un magnífico compendio de los principales argumentos humanistas que se podían citar para defender a la poesía de sus detractores, sobre todo de los de la época, los puritanos más recalcitrantes que consideraban que todas las artes en general, y la literatura en particular, eran perniciosas. Aunque se ocupa también de rebatir los argumentos de algunos eruditos medievales que tomaban el que Platón hubiera desterrado a los poetas de su *República* como arma para sus invectivas contra la poesía.

Basándose en tres cuestiones fundamentales, la concepción de Aristóteles de la poesía como mimesis, el “*docere et delectare*” de Horacio, y su conocimiento del poder persuasivo de la retórica, Sidney busca mostrar en esta obra que la fuerza de la literatura para inducir a la famosa *virtuous action* renacentista es mayor que el de las disciplinas más respetadas en ese tiempo, la filosofía y la historia. A este efecto, realiza una descripción sumaria del concepto de poesía y de las funciones del poeta desde la Grecia y la Roma clásicas hasta el Renacimiento, haciendo énfasis en la importancia de la labor poética en el desarrollo de las civilizaciones. Se concentra además en rebatir los principales argumentos que se habían citado desde la antigüedad en contra de la poesía, aunque se enfoca de manera especial en los de

¹² Arthur Lytton Sells, *The Italian Influence in English Poetry*, Indiana, Indiana University Press, 1955, p. 134.

los puritanos, a quienes coloca en una posición insostenible al hacer notar que los salmos y algunos otros libros de la *Biblia* también son poesía (de manera que no podían seguir arremetiendo contra ella sin atacar la mismísima palabra de Dios), y al argüir que si Cristo la empleó en sus parábolas, no era nociva *per se*, sino su mal uso. Hay quienes afirman que Sidney no logró conciliar muy bien los elementos cristianos, platónicos y aristotélicos que alientan esta obra. Mas, en términos de su impacto, no sólo es reconocida como la principal obra de teoría y crítica literarias del periodo isabelino,¹³ sino que ha ocupado un papel preponderante en la historia de la literatura y de la teoría y crítica literaria inglesas, tanto que, tres siglos después, todavía podemos encontrar su sombra y ecos en la *Defense of Poetry* de Shelley.

La *Arcadia* es un romance en prosa de corte bucólico en el que se intercalan poemas líricos de una gran diversidad de metros, sobre todo canciones y sonetos, aunque su principal valor radica en ser la obra original más importante de ficción en prosa desde los inicios de la literatura inglesa hasta el siglo XVIII:

The *Arcadia*, in both its old and new forms, is the most important original work of English prose fiction produced before the eighteenth century. It has an ingenious plot, a series of strong situations, a varied cast of characters, and a surprising denouement. There is a deal of high-flown language and much dallying with the gentle passion of love [...] But it is much more than a mere love story, for it deals also with kingship and its duties, the proper conduct of public affairs, and vexed problems of personal ethics.¹⁴

No sólo es la obra más ambiciosa de Sidney y por la que en su época obtuvo mayor reconocimiento,¹⁵ sino también a la que más volvió para hacer trabajo de corrección y edición; de hecho, la revisión a la que la sometió fue tan sustancial que terminó por convertirla en una obra nueva, *The New Arcadia*, que no logró terminar:

¹³ Traducción mía de "The *Defense of Poesie* is recognized as the most distinguished work of Elizabethan criticism and literary theory". Frank Kermode, John Hollander, Harold Bloom *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 636.

¹⁴ William Ringler, *op. cit.*, p. xxxvi. Las cursivas son mías.

¹⁵ Cf. Donald Stump: "For nearly a century, his prose romance *Arcadia* remained the most widely admired and frequently reprinted work of fiction in the language". (*Art. cit.*).

Sidney finished the *Old Arcadia* in 1580; two years later, he began work on its never-to-be-finished revision to be called (from the title of its first posthumously published version) *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1590), or the *New Arcadia* [...] After finishing two books and part of a very long third one, Sidney abandoned the project.¹⁶

Certain sonnets es una colección de 32 poemas de diferentes metros y temas, aunque la mayoría versan sobre el amor. En opinión de William Ringler, esta obra sigue mostrando los experimentos métricos de Sidney, aunque también incluye algunos de sus mejores poemas:

Only thirteen of the poems [in *Certain Sonnets*] are properly sonnets; the others are in a variety of metrical forms which show the range and variety of Sidney's poetical experiments even beyond the multiplicity of kinds he had essayed in the eclogues and songs of the *Old Arcadia*. *Several of his best poems are here* - especially the song on the nightingale with the refrain, 'Thy thorne without, my thorne my heart invadeth'; and the song beginning 'Ring out your bells' with its carefully equipoised passion, the recoil of rage upon itself at the end accentuated by the shift in the refrain, and the whole held together by a stanzaic form whose lines of varying length give just the right pace, pause, and surge to the angry epithets.¹⁷

Finalmente llegamos a *Astrophel and Stella*, que es una secuencia de 108 sonetos y once canciones escrita por Sidney a inicios de la década de 1580. Como es usual en las obras del período, no se sabe a ciencia cierta su fecha de escritura; algunos estudiosos consideran que fue entre 1580 y 1581, otros, que en 1582, y algunos más que en 1583.

Yo considero que tanto la vida como la obra de Sidney permiten suponer que no fue en un solo año, sino que fue un proceso extendido que pudo haber iniciado en 1580, en que terminó la *Arcadia*, y culminado en 1582. Esto porque hay muy buenas razones para suponer que cuando finalizó la *Arcadia* empezó a escribir algunas canciones de manera aislada, sólo para practicar el verso trocaico, y fue hasta después que decidió insertarlas en una secuencia de sonetos. Este después sería

¹⁶ Frank Kermode *et al*, *ibid.*, p. 626.

¹⁷ William Ringler, *op. cit.*, p. xiii.

1581, según el contenido de algunos sonetos inspirados en las actividades públicas de Sidney durante ese año, y en 1582, año en que se retira de la corte por algunos meses y tendría, por tanto, mayor tiempo para dedicarse a la escritura. No considero que fuera en 1583 porque es cuando empezó su revisión de la *Arcadia* y no creo que hubiera decidido iniciar una tarea de tan largo aliento sin antes haber terminado la obra en la que había estado trabajando, *Astrophel and Stella*.

De cualquier manera, esta obra no fue publicada sino hasta 1591 en una reproducción no autorizada que ha dado lugar a una controversia más, pues un buen número de estudiosos coincide en que hubo un error de edición y que en realidad debió haberse titulado *Astrophil and Stella*. Las dos razones principales que se arguyen es que la palabra “Astrophel” no tiene ningún sentido, mientras que “Astrophil” etimológicamente significa “amante de la estrella”, lo cual iría muy acorde con el contenido de la secuencia, en la que se presenta el amor imposible de un enamorado-poeta petrarquista, “Astrophel”, por una mujer distante, su Stella-“estrella”. La otra razón es que se considera lógico pensar que Sir Philip Sidney hubiera querido incluir la apócope de su nombre en el de su *dramatis persona*, *Astrophil*. Debido a esto, algunos prefieren corregir “el error” y se refieren a la obra como *Astrophil and Stella*.¹⁸ Yo decidí no hacerlo porque además de que no hay pruebas concluyentes de que ese fuera el título original, tanto la edición de 1591 como la de 1598, supervisada por la propia hermana de Sidney, fueron publicadas bajo el título que empleo. Sin embargo, me pareció conveniente comentarlo para que el lector no se sorprenda si en alguna cita o en la bibliografía encuentra que la secuencia o sus *dramatis personae* son denominados *Astrophil* y *Stella* en vez de *Astrophel* y *Stella*.

¹⁸ *Vid.* algunos artículos y libros citados en la bibliografía.

En los estudios sobre la obra también hay falta de claridad respecto a si efectivamente se trata de una secuencia de sonetos y canciones o es sólo una colección. Algunos críticos utilizan indistintamente ambos términos, por ejemplo, Fernando Galván, quien empieza refiriéndose a la obra como una colección, pero dos páginas más adelante afirma que es una secuencia:

Si bien esta *colección de sonetos* se compuso, como se ha dicho, entre 1581 y 1583 [...] no vieron la luz, como el resto de las obras de Sidney hasta después de su muerte [...]

Como podrá apreciar el lector, *Astrophil y Stella* es una *secuencia de sonetos* (concretamente 108), pero no sólo de sonetos, pues se encuentran también en ella once canciones entremezcladas con los sonetos.¹⁹

No obstante, yo considero que la clara diferencia entre los vocablos ‘secuencia’, como una sucesión ordenada, y ‘colección’, como una mera agrupación, nos impele a ser más rigurosos en cuanto al término a emplear, sobre todo en las obras del siglo XVI, en las que existía una distinción notoria entre las colecciones y las secuencias de poemas líricos. A mi juicio, *Astrophel and Stella* es una secuencia porque aun cuando sus sonetos y canciones no guardan un orden cronológico estricto sí muestran una clara progresión, no sólo en la trama de las vicisitudes del amor imposible entre Astrophel y Stella, sino en los papeles que éstos interpretan. En la primera parte se muestra a Astrophel como el típico enamorado-poeta petrarquista que deifica a su inaccesible amada; en la segunda, como el amante agradecido porque ha recibido muestras de que su dama, ya no la semi-diosa petrarquista sino una mujer de carne y hueso, corresponde a su amor; y, en la tercera, tanto Astrophel como Stella vuelven a los papeles convencionales dictados por el petrarquismo, él al de amante rechazado y ella al de la dama fría e inaccesible, la casi diosa. Si bien pareciera que tales papeles son idénticos en la primera y en la tercera parte de la secuencia, hay una diferencia

¹⁹ Fernando Galván, *op. cit.*, pp. 44 y 46, las cursivas son mías.

radical: en la primera son mera pose, sólo para cumplir con las convenciones de la poesía petrarquista, mientras que en la tercera se tornan reales porque, después de su breve interludio amoroso, ambos están en la posición de cumplirlos debido a que efectivamente su amor se ha vuelto imposible. Al principio Stella era una joven soltera que podía recibir los requiebros amorosos de Astrophel sin problema alguno, pero decide hacerse la difícil jugando el papel de la dama inasequible; por su parte, Astrophel era el típico poetastro que al sentirse medianamente enamorado se lanza a tratar de escribir poesía sin tener idea de cómo hacerlo, sólo alentado por el deseo de expresar los sentimientos que “su musa” le inspira. Ambos deciden insertarse en la convención de la lírica petrarquista con la plena conciencia de que es sólo una especie de juego, pues su amor sí se puede realizar. Mas, cuando ella se casa, la situación empieza a cambiar. A Astrophel ya no le sirve el amor platónico del petrarquismo; necesita ahora el amor cortés de la lírica provenzal, ese amor típicamente adúltero que no tiene problema alguno con el ejercicio de la sexualidad porque no está sujeto a las normas judeo-cristianas sino a las suyas propias, las que dictan que si un caballero cumple con todos los lineamientos de la “religión de amor”, puede aspirar no sólo a ser correspondido sino a la consumación física de su pasión. Durante una buena parte de la secuencia ésta es la principal actitud de Astrophel y aunque, como hemos dicho, termina cediendo nuevamente al papel del típico enamorado petrarquista, hay una clara progresión en los roles, en la trama, y en el discurso mismo, que nos permite afirmar que estamos frente a una secuencia de sonetos y canciones y no ante una mera colección.

Así, podemos afirmar que *Astrophel and Stella* fue la primera secuencia importante de sonetos amorosos en Inglaterra, pues si bien se publicaron dos antes, *Hekatompathia* de Thomas Watson (en 1582) y *Pandora* de John Soowthern (en

1584), *Hekatompathia* no constituye una secuencia de sonetos propiamente dicha porque aunque Watson llamó sonetos a la serie de 100 poemas líricos que la constituyen sólo dos lo son realmente,²⁰ y la calidad literaria de *Pandora* es tan pobre que es muy probable que su influencia haya sido casi nula:

John Soowthern's *Pandora* is actually the first printed sequence of love-sonnets, an also the first sequence addressed to a named mistress- who, as is wholly typical of the man, is not called Pandora, but Diana. *The verse is hilariously and wildly incompetent.*²¹

Aun cuando los sonetos y canciones de *Astrophel and Stella* se publicaron varios años después en la edición no autorizada de 1591 que hemos referido, circulaban desde antes en manuscritos que fueron sin duda mucho más influyentes que las obras de Watson y Soowthern, no sólo por las razones antes mencionadas, sino por la posición destacada de Sidney como hombre de letras y mecenas. Es por ello que podemos afirmar que esta obra jugó un papel fundamental en la eclosión de sonetos de la Inglaterra isabelina, e incluso, que fue su causa eficiente en términos aristotélicos. John Buxton y Donald Stump, respectivamente, estarían de acuerdo con esta aseveración:

The publication of *Astrophel and Stella* in 1591 began the craze for sonneteering that is so characteristic of the 1590s.²²

Astrophil and Stella began the great English vogue for sonnets in the 1590s and served as a model for the cycles of Spenser, Shakespeare, and many others.²³

La lista de secuencias de sonetos amorosos que aparecieron entre 1591 y 1634 no hace sino confirmar mi apreciación y las de Buxton y Stump. Se publicaron veinte, dieciséis de las cuales fueron escritas en los seis años posteriores a la primera

²⁰ Michael Spiller señala que 98 de los 100 poemas de la *Hekatompathia* constaban de 18 versos en vez de los canónicos 14, de manera que no podemos llamarles sonetos y, por ende, no podemos contar la obra entre las secuencias de sonetos ingleses (Spiller, *The Development of the Sonnet: An introduction*, Londres, Routledge, 1992, p. 104).

²¹ *Ídem*.

²² John Buxton, *op. cit.*, p. 185, las cursivas son mías.

²³ Donald Stump, *art. cit.*, las cursivas son mías.

publicación de *Astrophel and Stella* en 1591: *Delia* de Daniel (1592), *The Tears of Fancie* de Watson (1593), *Parthenophil and Parthenope* de Barnes (1593), *Phylis* de Lodge (1593), *Licia* de Fletcher (1593), *Diana* de Constable (1594), *Zepheria* de Anon (1594), *Coelia* de Percy (1594), *Ideas Mirrour* de Dryton (1594), *Amoretti* de Spenser (1595), *Cynthia* de Barnfield (1595), *Emaricdulfe* de E.C. (1595), *Fidessa* de Griffin (1596), *Diella* de Linche (1596), *Chloris* de Smith, (1596), *Laura* de Tofte (1597), *Aurora* de Alexander (1604), *Sonnets* de Shakespeare (1609), *Caelica* de Greville (1633) y *Castara* de Habington (1634).²⁴

Si, atendiendo los anteriores argumentos, se nos concede que *Astrophel and Stella* fue la causante de la gran ola de sonetos que inundó la lírica inglesa en la última década del siglo XVI, tal vez pueda entenderse mejor mi deseo de retornar la mirada crítica a sus cualidades poéticas en una época en la que los estudios literarios parecen estar dominados por el interés en cuestiones socioculturales o políticas más que literarias.

Quisiera apuntar ahora otro problema que ha sido ampliamente discutido en los estudios sobre la obra: si *Astrophel y Stella* son *dramatis personae* o representan en realidad a Sir Philip Sidney y Lady Penelope Devereux, una dama inglesa que se considera estuvo prometida a Sidney pero terminó casándose con otro hombre, Lord Rich, dando con ello el motivo de las penas de amor descritas en la secuencia. Un buen número de críticos se ha decantado por esta última alternativa²⁵ y aducen algunas alusiones en los sonetos a la identidad de Sidney y a la de Lord y Lady Rich para argüir que la obra tiene un carácter autobiográfico.

²⁴ John Fuller, *The Sonnet*, Londres, Methuen & Co. LTD, 1986, p. 39.

²⁵ De la época de Sidney: Matthew Gwynne, Thomas Campion y Sir John Harington; más contemporáneos: Edward Arber, H. H. Hudson, J. A. Symonds, Mona Wilson, Alfred Pollard, Julius Lever, Michael R. G. Spiller y Patrick Cruttwell, por citar algunos.

Sin embargo, yo considero que un hombre de la inteligencia y espíritu crítico de Sidney, que se muestra en ésta y en sus otras obras como un gran practicante de la ironía, y que no duda en criticar fuertemente algunas convenciones del petrarquismo en su *Defense of Poesie*, no podía querer llevarlas a la práctica sólo para expresar sus sentimientos hacia Lady Rich.

Resulta más lógico pensar que, en su programa para “reformular la poesía inglesa”,²⁶ y desde su concepción de la poesía como el arte por excelencia para “enseñar y deleitar”,²⁷ decidiera crear un personaje que representara la encarnación perfecta del típico enamorado-poeta petrarquista para fustigar en él los vicios del petrarquismo, pero también para ejemplificar la manera en que éste podía ser usado para crear una poesía amorosa de calidad. Así como en *The Mirror for Magistrates* se buscaba crear “espejos” literarios de lo que debía y no debía hacer un gobernante,²⁸ en cada soneto de *Astrophel and Stella* parece quererse crear un “espejo” de lo que debía y no debía hacer un poeta. Más que la historia de un romance fallido, *Astrophel and Stella* es la historia de un poetastro petrarquista que, mediante el acercamiento irónico, paródico y satírico a la poesía de Petrarca, logra asimilarla y adaptarla a su idiosincrasia llegando en el proceso a convertirse en un buen poeta. Pero ya nos estamos adelantando. Por ahora, lo que deseamos destacar es que, ya sea que se decida leer la obra como la representación autobiográfica de un romance fallido entre Sir Philip Sidney y Lady Penelope Rich, o que se prefiera, como en este estudio, tomarla como una serie de ejercicios literarios de adaptación de tradiciones poéticas extranjeras (en especial de la grecolatina y la italiana, aunque también de la francesa)

²⁶ Vid. Edward Fulton, “Spenser, Sidney, and the Areopagus”, *Modern Language Notes*, Vol. 31, No. 6 (Jun., 1916), p. 373.

²⁷ Como veremos más adelante, en el centro de la concepción de la poesía de Sir Philip Sidney estaba el precepto Horaciano “*docere et delectare*”. Cf. Lewis Soens (ed.), *Sir Philip Sidney’s Defense of Poesie*, *op. cit.*, p. 11 y ss.

²⁸ Cf. Lewis Soens, *ibid.*, p. 46: “*The Mirror for Magistrates* contained a series of exemplary tragedies in which Princes could theoretically recognize their vices and correct them”.

en aras de la conformación de la literatura nacional, es innegable que ocupa una posición preponderante dentro de la historia de la literatura inglesa. No sólo debido a que llegó a convertirse en el modelo por antonomasia de la lírica amorosa durante casi un siglo,²⁹ sino a que representó la verdadera asimilación del petrarquismo y un paso decisivo hacia el dominio de la forma del soneto. Esto porque si bien Sir Thomas Wyatt y Sir Henry Howard, Earl of Surrey, habían abierto la senda para una plena apropiación formal y conceptual de la tradición petrarquista con su traducción/adaptación de algunos sonetos de Petrarca en la primera mitad del siglo XVI, fue Sidney quien realmente logró dar ese salto, lo cual se muestra no sólo en la obra misma, sino en el hecho de que Sir John Harington, poeta y traductor isabelino, no dudara en referirse a Sidney como “our *English Petrarke*”³⁰ en ocasión de la primera publicación no autorizada –y plagada de errores según algunos estudiosos– de *Astrophel and Stella* en 1591. Paradójicamente, Sidney llegó a ser considerado por sus compatriotas como el “Petrarca inglés” mediante la parodia y la sátira de la manera de hacer poesía de éste, esto es, mediante la deconstrucción y reformulación del petrarquismo en una tradición nueva. Fue él quien se hizo merecedor de tal epíteto y no Spenser con su *Amoretti*, que sí era una secuencia de sonetos petrarquistas propiamente dichos y que tenía tan grandes cualidades poéticas que incluso podríamos afirmar que es la mejor secuencia de sonetos de la Inglaterra isabelina.

Una vez atestiguada la trascendencia de *Astrophel and Stella* tanto en la obra de su autor como en la literatura del período, pudiera tal vez empezar a entenderse por

²⁹ Cfr.: “Astrophel and Stella created a model not only for what would become a national literary fashion in the last decade of the century but also for an association of form, mythological and narrative elements, and a tone of personal voice which would continue to influence English lyric poetry in the century after his death”. (Frank Kermode *et al.*, *op. cit.*, p. 625).

³⁰ *Apud* Richard B. Young, “English Petrarke: a Study of Sidney’s *Astrophel and Stella*”, en *Three Studies in the Renaissance: Sidney, Jonson, Milton*. New Haven, Yale University, 1958, p. 88.

qué hemos decidido dedicar una buena parte de este estudio al soneto con el que inicia, aunque quizá aun sea necesario abundar en por qué hemos decidido ocuparnos primordialmente de este soneto y no de algún otro. Dos razones principales dan cuenta de esta decisión. La primera es que el “Soneto 1” contiene en germen la mayor parte de los elementos que caracterizan a toda la secuencia, por lo que al ocuparnos de él estamos también proyectando la mirada hacia el todo:

The sestet of AS I [Sonnet 1 of *Astrophel and Stella*] has often been discussed and as often praised, so that it is impossible to comment on it without repeating what has been said, *but it cannot be omitted since it draws attention to so many important features in the rest of the sequence.*³¹

La segunda razón es que, al introducir la secuencia, el “Soneto 1” determina cómo habrán de leerse los demás sonetos y canciones que la constituyen. Michael Spiller afirma que el soneto 1 de *Astrophel and Stella* es el único que reflexiona sobre la naturaleza de toda la secuencia y, al mismo tiempo, la refleja, de manera que resulta preliminar, como sucede con la Rima 2 de Petrarca.³² Es por ello que considero que si logramos mostrar que es un poema irónico, paródico y satírico, podemos avanzar hacia una concepción no literal de toda la obra, esto es, llegar a leerla no como una manifestación seria de pensamientos y sentimientos petrarquistas, sino como un texto que, mediante la ironía, busca parodiar tales sentimientos y pensamientos y satirizar a los poetastros que los profesan.

Para continuar con la contextualización de *Astrophel and Stella* en la serie literaria, haremos ahora un breve recuento de la historia del soneto en Inglaterra y en las tradiciones líricas vernáculas más importantes del siglo XVI, la italiana, la francesa

³¹ Colin Williamson, “Structure and Syntax in *Astrophil and Stella*”, en *Review of English Studies*, 31 (121-124), 1982, p. 274, las cursivas son mías.

³² Adaptación mía de “The first is the only sonnet which could be thought to reflect on the nature of the whole sequence, and thus be prefatory, like Petrarch’s Rime 2”. (Michael Spiller, *op. cit.*, p. 115).

y la española, lo cual, a su vez, nos permitirá gozar de una perspectiva más amplia en la interpretación y evaluación del “Soneto 1”.

I. 2. EL SONETO EN LAS TRADICIONES LÍRICAS MÁS IMPORTANTES DEL SIGLO XVI Y EN INGLATERRA

Como bien señala el bibliógrafo francés Hugues Vaganay, el “siglo XVI es el siglo del soneto”.³³ Se estima que entre 1530 y 1650 se escribieron unos 200,000 en Italia, Francia, Alemania e Inglaterra, y, en esta última, alrededor de 4,000 entre 1580 y 1600 (*ídem*).

Este gran auge del soneto dio origen a un buen número de adaptaciones de la forma original, la italiana, que si bien había sido inventada entre 1230 y 1240 por el siciliano Giacomo da Lentino, no había sufrido grandes modificaciones para el tiempo en que Petrarca, Dante y los demás poetas del *Dolce stil nuovo* la retomaron de manera tan brillante: continuó siendo la expresión del amor idealizado que la poesía trovadoresca, el amor cortés y el neoplatonismo habían contribuido a enraizar en la conciencia poética de la baja Edad Media. No obstante, es precisamente con Petrarca y los *stilnovisti* con quienes se decantó el ideal femenino de la *donna angelicata*, causa de las epifanías que el poeta-enamorado solía registrar en sus obras. Es bien sabido que tanto para Dante como para Petrarca la dama era objeto de una adoración rayana en la idolatría. No era vista como un receptáculo de la pasión, sino como el agente de la transformación espiritual del enamorado devoto que, mediante la contemplación de su belleza, podía acceder a una conexión con lo divino:

This view of the lady, the *donna angelicata* ('angelic lady'), appears at this moment in the latter half of the thirteenth century out of philosophical and religious traditions [...] here it can only be said that the Lady who in Provençal verse and in Sicilian Poetry stood as the human recipient of the lover's pleas has become a symbol of an almost religious ideal of human perfection, *a kind of messenger of grace and wisdom sent from God to the human spirit to raise it up to him*.³⁴

³³ Apud Michael Spiller, *ibid.*, p. 83.

³⁴ *Ibid.*, p. 30, las cursivas son mías.

Esto es en cuanto al contenido usual del soneto desde su primera aparición en Italia. Por lo que respecta a la forma, también contó con una estructura muy bien definida desde sus inicios; era una composición de catorce versos endecasílabos regularmente dispuestos en el siguiente esquema métrico:

	A	
	B	
<i>Primo quadernario</i>	B	
	A	
		<i>Piedi (Rima chiusa)</i>
	A	
<i>Secondo quadernario</i>	B	
	B	
	A	
	C	
<i>Primo terzetto</i>	D	
	E	
		<i>Volte (Rima incatenata)</i>
	C	
<i>Secondo terzetto</i>	D	
	E ³⁵	

Si bien éste era el modelo principal, había algunas variaciones, ligeras en los cuartetos y más significativas en los tercetos. Por ejemplo, mientras Lentino, el “padre” del soneto, solía componer sus cuartetos con dos serventesios, esto es, dos estrofas de cuatro versos con *rima alternata* (ABAB ABAB), Petrarca prefería dos cuartetos con *rima chiusa* (ABBA ABBA); un cambio ligero a mi parecer. No puede decirse lo mismo de los tercetos, en el que muchas veces el esquema CDE CDE con *rima incatenata* fue reemplazado por CDC DCD, CDE DCE, CDE CED u otras combinaciones, aunque siempre manteniendo la estructura bipartita 8+6, que caracteriza al soneto italiano no sólo en el esquema de rima sino también en términos lógicos, semánticos y sintácticos:

The essence of the sonnet's form is the unequal relationship between octave and sestet. This relationship is of far greater significance than the fact that are 14 lines

³⁵ Tomado de Fuller, *op. cit.*, p. 2.

in the sonnet, for not every quatorzain is a sonnet [...] This bipartite structure is one of observation and conclusion, or statement and counter-statement. The turn after the octave, sometimes signaled by a white line in the text, is a shift of thought or feeling which develops the subject of the sonnet by surprise or conviction to its conclusion. (*Idem*)

Si desde sus orígenes el soneto estuvo expuesto a una mayor variación en el sexteto, no es de extrañar que fuera en donde los sonetistas de Francia, Inglaterra, España y Alemania, se alejaron más del esquema italiano. Por ejemplo, el soneto francés suele respetar los dos cuartetos con *rima chiusa* de Petrarca, pero prefiere sextetos con rima CC DEDE, CC DCCD O CC DEED, de manera que frente a la estructura 4+4+3+3 suele optar por un arreglo 4+4+2+4 de versos dodecasílabos. El soneto español, por el contrario, sí está compuesto en endecasílabos y sí preserva la distribución 4+4+3+3 al conservar los dos cuartetos con *rima chiusa*, mas también presenta varios esquemas diferentes en los tercetos, siendo CDE CDE, CDC CDC, CDE DCE y CDC los más utilizados.

Finalmente, llegamos al soneto inglés, que se alejó aún más del italiano no sólo por que en vez del tradicional endecasílabo utilizó el verso por excelencia de la lírica inglesa, el pentámetro yámbico, sino porque sustituyó los dos tercetos por un cuarteto y un pareado. Esta divergencia alcanzó su punto culminante con Shakespeare, quien rompió definitivamente con la estructura 4+4+3+3, que tenía sólo dos rimas, una para los cuartetos y otra para los tercetos, al optar por un esquema 4+4+4+2 con cuatro rimas, una diferente en cada cuarteto y en el pareado. Veamos cómo se llegó a esto.

Cuando, después de un viaje a Italia, Sir Thomas Wyatt introdujo la forma del soneto en Inglaterra alrededor de 1527, sí decidió conservar los cuartetos con un esquema métrico ABBA ABBA CDDC EE, pero, como puede advertirse en esta notación, introdujo un cambio fundamental: dividió los tercetos en un cuarteto y un pareado, el famoso *rhymed couplet* tan característico del soneto inglés. Algunos

estudiosos ven en esta modificación de Wyatt una expresión del espíritu británico, que gusta de desplegar su ingenio en sentencias o frases epigramáticas, para lo cual el *closing couplet* de los sonetos ofrecía una oportunidad inmejorable:

“Wyatt’s major contribution to the sonnet [...] is the alteration of the sestet from 3+3 to 4+2, *ending with a rhymed couplet*, [which] *offers the chance of a witty conclusion*”.³⁶

“The couplet clearly answers an English need for encapsulation (whether lyrical, gnomic or witty)”.³⁷

Independientemente de las razones, al usar el pareado Wyatt rompió con la estructura canónica 4+4+3+3, dando con ello al soneto inglés uno de sus rasgos distintivos más importantes:

British writers accepted for imitation and admiration the 4+4+4+2 structure of Wyatt and Surrey, with its very strong tendency to impose a neat conclusion on the sestet of the Italian sonnet.³⁸

Junto con esta significativa diferencia formal, Wyatt introdujo importantes modificaciones conceptuales. He aquí una fundamental comentada por Spiller:

*Wyatt was quite untouched by Italian Neoplatonism, and his desire is not for any kind of transcendent goal, for the self as it were to rise above itself, but simply for the self to be securely positioned in the matrix of tangled forces surrounding it. He gets from Petrarch the sense of the sonnet as a moment of psychic instability, to be worked out through; but the instability is social, no cosmic [...] If he happens upon a quasi-Platonic sonnet, we can see how even there he creates a sublunary //, locked into the coercions of courtly space.*³⁹

Podemos decir, pues, que al idealismo y trascendentalismo de Petrarca y los *stilnovisti*, se enfrentaron el realismo y el pragmatismo del pueblo inglés. Un ejemplo muy claro de esto es la adaptación que hizo Wyatt del soneto CXC de Petrarca, en donde se advierte claramente la oposición del espíritu contemplativo e idílico del poeta aretino frente al realista del inglés, quien no está dispuesto a persistir en una empresa condenada al fracaso desde el principio:

³⁶ *Ibid.*, p. 85 y 91, las cursivas son mías.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁸ Michael Spiller, *op. cit.*, p. 98.

³⁹ *Ibid.*, p. 88.

<p>Sobre la hierba, cándida una cierva con sus dos cuernos de oro vi mostrarse, debajo de un laurel, entre dos ríos, saliendo el sol en la estación florida.</p>	<p>Whoso list to hunt: I know where is an hind But as for me, alas, I may no more- The vain travail hath wearied me so sore, I am of them that furthest cometh behind.</p>
<p>Era mirarla una visión tan dulce que dejé toda cosa por seguirla; como el avaro que al buscar tesoro endulza los afanes con deleite.</p>	<p>Yet may I, by no means, my wearied mind Draw from the deer, but as she fleeth afore Fainting I follow. I leave off therefore, Since in a net I seek to hold the wind.</p>
<p>“Nadie me toque –en torno al cuello escrito con diamantes tenía y con topacios-: a mí César le plugo hacerme libre”</p>	<p>Who list her hunt, I put him out of doubt, As well as I, may spend his time in vain. And graven with diamonds in letters plain,</p>
<p>Y ya alcanzaba el sol el mediodía, cuando aún sin saciarme de mirarla caí en el agua, y vi que ya no estaba.⁴⁰</p>	<p>There is written her fair neck round about: ' <i>Noli me tangere</i> ; for Cæsar's I am, And wild for to hold, though I seem tame.⁴¹</p>

Dado que Lever ha realizado ya una excelente comparación de estos dos sonetos haciendo notar las diferencias conceptuales que les subyacen, prefiero citar sólo algunas de sus palabras para no apartarme del principal propósito de estas líneas, que es únicamente mostrar la divergencia ideológica entre el soneto italiano e inglés desde los inicios de éste:

'Who so list to hount' was in fact a complete reconstruction of Petrarch's great sonnet *Una candida cerva*, where Laura was symbolized as a hind pursued by the wearied hunter, who, at the point of exhaustion, realized that she was sacred, belonging only to God. The allegorical visionary spirit of the original was deliberately evaporated from the poem; its dream imaginary superseded by simple hunting metaphors; and the hind-mistress represented, not as a mystically untouchable paraclete, but as a wild and willful beauty evading capture.⁴²

Para cerrar esta cuestión, citaremos otro comentario de Lever en el que se notan muy bien las diferencias ideológicas entre el soneto italiano y el inglés, esta vez en la comparación del soneto 3 de Wyatt, con el LXXXII de Petrarca:

Form and content, as we have seen, interpenetrated closely, and the joint product was a sonnet reflecting *a view of life almost directly antithetical to that of Petrarch. It was rational rather than imaginative. Empirical rather than*

⁴⁰ Francesco Petrarca, "Soneto CXC" en *Cancionero I*, Jacob Cortines (trad. y ed.), Edición bilingüe, Madrid, Cátedra, pp. 610 y 611.

⁴¹ Sir Thomas Wyatt, 'Who so list to hount', en Frank Kermode *et al.*, *op. cit.* p. 621.

⁴² Julius Lever, *op. cit.*, p. 26.

transcendental, and in matters of love it replaced romantic ardour by Tudor egotism. (Idem)

Después de Wyatt, Henry Howard, Earl of Surrey, siguió con la senda del cuarteto y el pareado en vez del sexteto, pero éste no llegó a ser todavía el esquema *par excellence* del soneto inglés, pues si bien Sir Philip Sidney lo usó en algunas de sus obras, en *Astrophel and Stella* la oscilación entre el soneto típicamente italiano y el inglés (con frecuentes mezclas de ambos que resultaban en sonetos híbridos que no seguían ni un esquema ni otro) era tan grande que resultaba claro que todavía había necesidad de seguir experimentando para poder llegar a la forma más *ad hoc*. Ésta fue alcanzada finalmente por Shakespeare, quien, en una transformación todavía más radical, rompió por completo con la distinción 8+6 (con estructura 4+4+3+3), al usar una estructura 12+2 (4+4+4+2) con rimas diferentes en cada cuarteto, esquema que llegó a convertirse en el prototipo del soneto inglés:

	a	
	b	
1st quatrain	a	
	b	
		<i>Douzain: open rhyme (rima alternata)</i>
	c	
	d	
2nd quatrain	c	
	d	
	e	
	f	
3rd quatrain	e	
	f	
Couplet	g	(<i>Turn or volta</i>)
	g	

Evidentemente, este nuevo esquema involucra un cambio en la estructura lógica del soneto italiano, que en el primer cuarteto solía enunciar una proposición, en el

segundo probarla, en el primer terceto confirmarla y en el segundo terceto concluirla,⁴³ mientras que el soneto inglés suele elaborar todo el argumento en el *douzain* y ofrecer una conclusión ingeniosa en el *couplet*:

The greater flexibility in rhyming is not the main difference between English and Italian form. More important is the difference of effect in the proportion eight to six and twelve to two, particularly in the ending of the sonnet, where the couplet makes the English sonnet seem particularly summary or epigrammatic.⁴⁴

Si bien la división 4+4+4+2 sugiere una disposición de tres bloques de pensamiento en vez de los dos del soneto italiano,⁴⁵ en realidad no suele ser así. Lo más común es que los cuartetos sirvan como mera repetición de la propuesta enunciada en el primero:

Just as it is hard in the Italian sonnet to use the second quatrain for constructive organic development, *the three isolated quatrain of the English sonnet are similarly prone to simple variation or repetition. Ideally there should be even greater tension in the proposition of the English sonnet, three turns of the screw so to speak, before the point is driven home in the couplet. In practice, this is not often so.*⁴⁶

Éstas son, pues, las principales características del soneto inglés. Pasaremos ahora a analizar el “Soneto 1” de *Astrophel and Stella* a su luz y a las del soneto en las otras tradiciones líricas vernáculas que hemos mencionado.⁴⁷

⁴³ Adaptación mía de “The Italian theoreticians have been keen to stress the logical basis of the form, that the first quatrain states a proposition and the second proves it, that the first tercet confirms it and the second draws the conclusion”. (Fuller, *ibid*, p. 2).

⁴⁴ *Ibid.*, p.15.

⁴⁵ Cf. Spiller: “Out of Surrey’s fifteen sonnets [in Tottel’s *Miscellany*] twelve change rhyme in the octave, thus: ABAB CDCD EFEF GG, producing an easier form to write, and one in which three separate blocks of thought, instead of two, are suggested. (*Op. cit.*, p. 98, cursivas mías).

⁴⁶ John Fuller, *ibid.*, p. 17, las cursivas son mías.

⁴⁷ La información sobre el origen y desarrollo del soneto italiano, español, francés e inglés que el lector ha encontrado hasta aquí es muy breve y general porque fue pensada únicamente en función del propósito de esta tesis; si el lector desea profundizar en el tema, puede referirse a las obras de Michael Spiller, John Fuller, Gustavo García, Bernardo Gicovante y Efrén Núñez citadas en la bibliografía.

I. 2. I. LA PERSPECTIVA MACROESTRUCTURAL: EL "SONETO 1" DE *ASTROPHEL AND STELLA* A LA LUZ DEL SONETO ITALIANO, FRANCÉS, ESPAÑOL E INGLÉS

Con todos los elementos señalados en el apartado anterior, podemos entrar al análisis de la macroestructura del "Soneto 1".

El primer hallazgo significativo a este respecto es que aun cuando su organización y lógica interna revelan que fue modelado bajo el esquema del soneto italiano, no lo sigue adecuadamente. Conserva la estructura bipartita 8+6 y la *volta* está ubicada antes del sexteto, pero no respeta el esquema de rima ni la división semántico-sintáctica entre los dos cuartetos que hemos visto caracterizaba a los sonetos de Petrarca y a los de los principales sonetistas españoles y franceses:

Loving in truth, and faine in verse my love to show,	A
That the dear She might take some pleasure of my paine,	B
Pleasure might cause her reade, reading might make her know,	A
Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,	B
I sought fit words to paint the blackest face of woe,	A
Studying inventions fine, her wits to entertaine:	B
Oft turning others' leaves, to see if thence would flow	A
Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-burn'd braine.	B
But words came halting forth, wanting Invention's stay,	C
Invention, Nature's child, fled step-dame Studie's blows,	D
And others' feete still seem'd but strangers in my way.	C
Thus great with child to speak, and helplesse in my throwes,	D
Biting my trewand pen, beating my self for spite,	E
"Foole," said my Muse to me, "look in thy heart and write." ⁴⁸	E

Como puede advertirse, esta forma es una rara combinación del soneto italiano con el inglés: los cuartetos son italianos (aunque no de manera típica pues el soneto italiano prefiere la *rima chiusa* ABBA en los 2 cuartetos y la distinción sintáctica entre ellos) y el sexteto es inglés, pero tampoco típicamente, porque el *couplet* sólo se guarda en la

⁴⁸ William Ringler (ed.), *The Poems of Sir Philip Sidney*, Oxford, Oxford University Press, 1962. Todas las citas de éste y otros sonetos y canciones de *Astrophel and Stella* serán tomadas de esta edición, por lo que en lo sucesivo sólo indicaremos entre paréntesis el número del soneto o canción y la página en que aparecen.

rima, es decir, no constituye la unidad semántico-sintáctica *quasi* independiente y epigramática que hemos visto que caracteriza al soneto inglés:

The closing couplet has of course been generally regarded as perhaps the most important formal feature of the English sonnet in the sixteenth century, *with its natural tendency to detach itself somewhat from the rest of the poem, thus inviting the poet, for better or for worse, to provide an epigrammatic ending clinching or commenting on the first twelve lines of the poem.*⁴⁹

El resultado es una clara tensión entre la estructura lógica y el esquema métrico, pues mientras la estructura lógica preserva la división 8+6 del soneto italiano, el esquema métrico la rompe y deja su lugar, en apariencia (por lo que hemos visto del *couplet*), a la estructura 8+4+2 de Wyatt.

John Fuller atribuye dicha desviación de los estándares por parte de Sidney a las necesidades internas de la lengua, pues, como es bien sabido, el inglés es menos proclive a la rima que el italiano o el francés:

*There is no doubt that the English poets, finding their language harder to rhyme in than Italian poets, clung to a sonnet in seven rhymes as something of itself more congenial than a sonnet in four or five rhymes [...] Sidney, who uses the Italian octave and very commonly a cdcdee sestet, can preserve the two tercets of Italian form through syntax (cde/dee) while acknowledging the pressure of English form through the rimes (cdcd/ee). This he probably learned from Wyatt, and it enables him to achieve a striking complexity of form.*⁵⁰

Por otra parte, Colin Williamson cree ver en esta desviación una prueba de que Sidney estaba tratando de crear una suerte de contrapunto estructural:

He [Sidney] seems rather to have been interested in and experimenting with a kind of structural counterpoint. He and other sixteenth-century writers have been praised for their discovery of how to play off speech rhythms against metrical patterns. I would suggest that Sidney set out in *Astrophel and Stella* to explore ways in which syntactic or sense units might be counterpointed against the units created by rhyme.

Si bien esta explicación y la de John Fuller me parecen razonables, no logran esclarecer del todo la cuestión, porque en otros sonetos de la secuencia y, sobre

⁴⁹ Colin Williamson, *op. cit.*, p. 272, cursivas mías.

⁵⁰ John Fuller, *op. cit.*, p. 15 y 18. Las cursivas son mías.

todo, en la *Arcadia* y en *Certain Sonnets*, Sidney sí sigue precisamente la forma inglesa sin mezclarla con la italiana y viceversa:

The first poems we have of Sidney are interspersed in the prose text of his *Arcadia* [...] Their main interest lies in *the quick grasp they show of the rudiments of sonnet construction* [...] *the Surrey pattern is the commonest and is generally put to good use* [...] *here the possibilities of the new Surrey form are quite brilliantly exploited: there is wit, economy, simplicity and balance.*⁵¹

Cabe señalar, además, que dicha desviación respecto a los estándares de estructura lógica y rima está acompañada por una en metro, pues el “Soneto 1” no está constituido por 14 endecasílabos, como corresponde a la tradición italiana, ni por los 14 pentámetros yámbicos de la inglesa, sino por 14 dodecasílabos (hexámetros yámbicos según el sistema inglés).

Claramente, al escribir el “Soneto 1” Sidney decidió apartarse de las principales convenciones de estructura lógica, de rima y de metro, y uno no puede evitar preguntarse por qué. Sabemos que no es por falta de conocimiento, pues, como hemos mencionado, en la *Arcadia* y en *Certain Sonnets* no sólo muestra estar perfectamente familiarizado con la forma típica del soneto italiano (ABBA ABBA CDE CDE) y con la del inglés (ABBA ABBA CDDC EE), sino que además las empleó de manera óptima. Si el desconocimiento o la falta de habilidad para escribir un soneto canónico no son del autor, ¿sería descabellado interpretarlos como pertenecientes a Astrophel, su *dramatis persona*?

Esta hipótesis se fundamenta también con una cuestión de suma importancia para Sidney y de igual manera presente en el “Soneto 1”: la concordancia entre fondo y forma, o, en palabras de Sidney, entre “*manner* y *matter*”:

The relation of form and content or, in Sidney’s phrase, ‘manner and matter’ [...] is a central issue in Sidney’s criticism and in his poetry. As a critic he is writing in the Aristotelian tradition, elaborating a theory of imitation in which the relation of

⁵¹ Julius Lever, *op. cit.*, p. 52.

manner and matter is an aspect of the fundamental relation of Art -the imitation- and Nature, or Truth, or Reality -that which is imitated.⁵²

Para Sidney, la forma del texto literario (*manner*) debía estar en perfecta concordancia con su contenido (*matter*), y podemos ver que siguió este precepto en todas sus obras. El “Soneto 1” de *Astrophel and Stella* no fue la excepción, pues, como mostraremos en el próximo capítulo, la forma deficiente y transgresora de las convenciones que hemos tenido oportunidad de constatar en estas líneas, es acompañada por un contenido poco convencional e igualmente pobre en comparación con el de las composiciones de los grandes sonetistas extranjeros, Petrarca, Dante, los *stilnovisti*, los poetas de la *Pléiade*, y el de sus mismos compatriotas más sobresalientes, Wyatt, Surrey, Spenser y Shakespeare.

Esto nos deja frente a un dilema: o Sidney no era un buen poeta o deliberadamente hizo todo lo posible para crear un mal soneto. La primera alternativa parece descartarse por sí sola cuando recordamos que era un gran conocedor de la poesía lírica, tanto antigua como moderna, y un excelente versificador, mientras que la segunda resulta no sólo probable sino mucho más lógica.

El conocimiento del soneto italiano, inglés, francés y español que Sidney muestra en ésta y en sus otras obras, y su destacada praxis poética en las mismas, nos permite considerar que las transgresiones en la estructura lógica y métrica del “Soneto 1” no obedecen a ignorancia ni a falta de calidad poética, sino más bien a un deseo de cumplir con la concordancia entre “manner y matter”, pues, si como hemos sugerido antes, su afán era crear un personaje que representara al típico poetaastro petrarquista, no podía hacerlo seguir de manera perfecta las convenciones. Un mal poeta tenía que usar una forma deficiente. Así como en la preceptiva literaria clásica

⁵² Richard B. Young, *op. cit.*, p. 6. Las cursivas son mías.

“un rey tenía que hablar como rey y un mendigo como mendigo”, un poetastro debía expresarse de manera que no sólo se evidenciara su mala calidad, sino también su desconocimiento de las convenciones más elementales del género en el que deseaba escribir. Es por ello que me atrevo a afirmar que mediante la práctica defectuosa de la estructura del soneto italiano –o, si se prefiere, del inglés–, Sidney estaba caracterizando a su *dramatis persona*, Astrophel, como un mal poeta, como el arquetipo del poetastro petrarquista al que, en mi opinión, busca satirizar no sólo en este soneto sino en varios otros, por ejemplo el 3, el 6 y el 15.

Estos argumentos que hemos apuntado ahora con el análisis de la macroestructura del “Soneto 1” se sustentan también con los resultados del análisis microestructural que realizaremos en el siguiente capítulo, en el que el seguimiento puntual del método de la estilística moderna permitirá comprobar una hipótesis esencial para la lectura irónica, paródica y satírica de la obra: que, debido a claras trasgresiones a las convenciones usuales del soneto en todas las estructuras lingüísticas (fónológica, morfológica, semántica, sintáctica y pragmática), el “Soneto 1” es una composición con una calidad literaria deliberadamente pobre. Y digo deliberadamente pobre porque, como tendremos oportunidad de hacer notar aún con mayor claridad en las siguientes páginas, tanto el análisis macroestructural como el microestructural permiten suponer que Sidney decidió abrir *Astrophel and Stella* con un mal soneto para introducir la caracterización de Astrophel como el arquetipo del poetastro petrarquista que deseaba fustigar no sólo en esta obra sino también en su *Defense of Poesie*.

II. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y ESTILÍSTICO DEL “SONETO 1” DE *ASTROPHEL AND STELLA*

Who [sic] is stylistics? The beginning to an answer to this question is that stylistics is an approach to the analysis of (literary) texts using linguistic description [...] As a result, [it] can sometimes look like either linguistics or literary criticism, depending upon where you are standing when you are looking at it. So, some of my literary critical colleagues sometimes accuse me of being an unfeeling linguist, saying that my analyses of poems, say, are too analytical, being too full of linguistic jargon and leaving insufficient room for personal preference on the part of the reader. My linguist colleagues, on the other hand, sometimes say that I am no linguist at all, but a critic in disguise, who cannot make his descriptions of language precise enough to count as real linguistics. They think that I leave too much to intuition and that I am not analytical enough. I think I've got the mix just right, of course!

Mick Short

Así como mi encuentro con el formalismo ruso informo mi acercamiento a la literatura, conocer la estilística moderna en una estancia de estudios en la University of British Columbia de Canadá marcó un hito en mi manera de hacer crítica literaria. Desde ese entonces, finales del 2005, la he empleado en todos mis trabajos académicos y mis resultados y, sobre todo, los que estilistas destacados han obtenido en sus estudios, me han permitido llegar a la conclusión de que es uno de los métodos más completos y certeros de análisis textual de los que se dispone hoy en día.

La estilística no sólo cierra la puerta a la crítica emocional al supeditar la interpretación y evaluación al análisis del material lingüístico, sino que evita caer en lecturas forzadas y en usar “el texto como pretexto”, con lo que se amplía la posibilidad de llegar a conclusiones más fidedignas. Es por ello que a continuación seguiré puntualmente cada una de sus fases, esto es, iniciaré con una descripción lingüística del contenido y de la forma del “Soneto 1”, para luego formular una posible interpretación y evaluación.

Antes sólo quisiera mencionar que, si bien considero el texto literario como un todo indisociable en cuanto a sus elementos formales y conceptuales se refiere, dado que los trabajos del formalismo ruso, el *American New Criticism*, el estructuralismo y la narratología se han encargado ya de mostrar que la distinción metodológica entre fondo y forma hace posible una aproximación más sistemática a la obra literaria, dividiré el análisis del “Soneto 1” de *Astrophel and Stella* en dos secciones: en la primera expondré de manera breve el contenido del soneto, y en la segunda me ocuparé de su forma mediante una descripción analítica de sus estructuras lingüísticas, es decir, de su estructura fonológica, morfológica, semántica, sintáctica y pragmática. No obstante, procuraré establecer engarces entre ambas secciones para evitar la aparente dicotomía que tal escisión fondo-forma pudiera generar.

II.1 ANÁLISIS DEL CONTENIDO DEL “SONETO 1”

El “Soneto 1” abre con una declaración de amor por parte de Astrophel y de su intención de expresar sus sentimientos por medio de la poesía para obtener el afecto de Stella.

En este inicio también somos introducidos al carácter de Astrophel, que parece ser el del amante convencional del petrarquismo: humilde, devoto, ansioso por demostrar su amor, y dispuesto a hacer todo lo posible para lograr tanto su propósito amoroso como el literario. Se aplica al estudio de poesía con dedicación, pero pronto descubre que no es suficiente: todavía no puede escribir. Empieza a arrojarse a la desesperación cuando, de pronto, su salvación llega, no de sí mismo sino del exterior: su amada viene a librarlo del problema. Éste es, a grandes rasgos, el contenido del soneto que, como pudo advertirse, está dispuesto en cinco núcleos temáticos:

A) Profesión de amor y declaración de propósito –el cual es literario y amoroso a la vez –. Versos 1 a 5:

Loving in truth, and faine in verse my love to show,
That the dear She might take some pleasure of my paine,
Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,
I sought fit words to paint the blackest face of woe,

B) Descripción de los métodos seguidos para lograr el propósito: los esfuerzos literarios de Astrophel. Versos 6 a 8:

Studying inventions fine, her wits to entertaine:
Oft turning others' leaves, to see if thence would flow
Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-burn'd braine.

C) Enunciación del conflicto: los métodos no rinden fruto. Versos 9 a 11:

But words came halting forth, wanting Invention's stay,
Invention, Nature's child, fled step-dame Studie's blows,

And others' feete still seem'd but strangers in my way.

D) Descripción de los sentimientos causados por el conflicto: Astrophel se siente desesperado e impotente. Versos 12 y 13:

Thus great with child to speak, and helplesse in my throwes,
Biting my trewand pen, beating my self for spite,

E) Resolución del conflicto: repentinamente, la dama, como *dea ex machina*, viene a liberar a Astrophel del problema. Verso 14:

"Foole," said my Muse to me, looke in thy heart and write".

Este esquema permite constatar que, pese a lo que está afirmando Astrophel, el contenido del "Soneto 1" no es realmente una confesión espontánea de sentimientos sino una construcción cuidadosamente elaborada. Esto tendrá especiales repercusiones en la interpretación no literal de *Astrophel and Stella*, ya que, entre otras cosas, servirá para argumentar la parodia de la *naïveté* del típico amante petrarquista y de sus aserciones de espontaneidad y simplicidad. Hablaremos de ello más adelante. Antes es necesario entrar a la descripción de las estructuras lingüísticas del "Soneto 1", lo cual haremos a continuación.

II.2 ANÁLISIS DE LA FORMA DEL “SONETO 1”: ESTUDIO DE SU ESTRUCTURA FÓNICA, MORFOLÓGICA, SEMÁNTICA, SINTÁCTICA Y PRAGMÁTICA.

II.2.1 ESTRUCTURA FÓNICA

Hemos comentado ya en el capítulo anterior que a pesar de que el “Soneto 1” está modelado bajo el esquema italiano no está compuesto en el verso típico de éste, el endecasílabo, ni sigue su estructura lógica y de rima.

El hecho de que Sidney, un gran versificador, conocedor e importador de las formas métricas italianas,⁵³ hubiese obviado una cuestión tan básica, es algo que no puede sino atraer suspicacia. En el “Soneto 1” hay una clara falta de conocimientos técnicos y evidentemente no es de Sidney. No queda sino considerarla como un rasgo de Astrophel; es él quien parece no saber que si deseaba escribir un soneto dentro de la tradición italiana tenía que usar endecasílabos y seguir la estructura 4+4+3+3, o que si quería seguir la incipiente tradición inglesa debía ajustarse a la estructura 4+4+4+2 y usar pentámetros yámbicos, no hexámetros, a los que además también manejó de manera deficiente. Analicemos el por qué de esta afirmación.

Como es bien sabido, el hexámetro está constituido por doce sílabas normalmente dispuestas en dos hemistiquios, 6 + 6 ó 7 + 5, separados por una cesura; cada hemistiquio se comporta como un verso independiente, esto es, se sujeta a las normas métricas igual que si fuera un verso autónomo y formara una unidad semántica y sintáctica, por lo que no debe haber encabalgamiento entre los dos hemistiquios y debe haber simetría entre ellos. Pues bien: en el “Soneto 1” se violan estas reglas en casi todos los versos. El primero, “Loving in truth, and faine in verse my love to show”, sí está constituido por dos hemistiquios, pero no guardan la

⁵³ Cf. Buxton: “Much of Sidney’s experimental work of these years is to be found in the *Arcadia*, with its almost infinite variety of verse-forms. There are to be found attempts at various classical meters in English; there are Italian forms, such as *terza rima*, *sestina*, *ottava rima* and sonnet; there are too the first of all English madrigals.” (*Op. cit.*, p. 112).

simetría que debieran: no están en una proporción de 6+6 y ni siquiera de 7+5, sino de 4+8, lo cual crea un desequilibrio que los buenos hexámetros no suelen presentar.

El segundo verso ni siquiera está dividido en hemistiquios ("That the dear She might take some pleasure of my paine"). El tercero y el cuarto sí cumplen las reglas, pues están divididos 6+6, la cesura está bien marcada y aunque hay relación semántico-sintáctica no es de dependencia:

Pleasure might cause her read, reading might make her know
Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine.

El quinto verso tampoco está dividido en hemistiquios ("I sought fit words to paint the blackest face of woe"); el sexto sí ("studying inventions fine, her wits to entertaine") y el séptimo también, aunque de manera deficiente, pues hay un encabalgamiento que crea una relación de dependencia sintáctica con el siguiente verso, el octavo, en el que se pierde de nuevo la división en hemistiquios:

Oft turning others' leaves, to see if thence would flow,
Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-burn'd braine.

En el noveno se recupera la división ("But words came halting forth, wanting Invention's stay") y en el décimo se mantiene ("Invention, Nature's child, fled step-dame Studie's blows"), aunque menos precisamente, pues hay una cesura en el primer hemistiquio. En el onceavo se pierde de nuevo ("And others' feete still seem'd but strangers in my way") y en los últimos tres se recupera:

Thus great with child to speak, and helplesse in my throwes,
Biting my trewand pen, beating my self for spite,
Foole," said my Muse to me, "look in thy heart and write."

Junto con esta práctica azarosa y no muy hábil del hexámetro, debe considerarse la no más correcta decisión de usar dicho tipo de verso para un soneto en inglés, pues, quizá por las cuestiones rítmicas propias de la lengua, se crea un efecto cómico en vez del melodioso de los sonetistas italianos o franceses. Compárense algunos

hemistiquios del primer cuarteto del “Soneto 1” con los de algún juego de palabras o canción infantil y se notará la similitud en efecto:

Pleasure might cause her read, reading might make her know, /– x– xx– / /– x– xx– / Knowledge might pittie win, and pity grace obtain, /– x– xx– // x–x – x– /	Higgledy piggledy, my black gen /– xx – xx / /x– – / She lays eggs, for gentlemen /– x – x – – / Sometimes nine, and sometimes ten, /– x –x/ /– x – / Higgledy piggledy, my black gen! /– xx – xx / /x– – /
---	--

La similitud sería muy evidente si fuera posible citar un juego de palabras o canción infantil en hexámetros, pero debido a que éstos suelen estar en versos de arte menor,⁵⁴ es prácticamente imposible. Por esta razón me vi precisada a seleccionar una canción que si bien no está compuesta en el mismo metro que el “Soneto 1”, sí cuenta con versos divididos en hemistiquios. Mi interés fundamental es mostrar que en la lengua inglesa el ritmo creado con las cesuras del hexámetro o con la división en hemistiquios puede causar un efecto cómico y juguetón que no es propio para vehicular los lamentos amorosos del poeta-amante petrarquista. Siendo el magnífico versificador que era, Sidney no sólo no ignoraba estos efectos, sino que incluso los empleó para propósitos ridiculizantes en otra de sus obras:

In the New Arcadia he [Sidney] held it [the quantitative poems] up to ridicule by having the clownish Dametas compose *a humorous hexameter*.⁵⁵

En consecuencia, podemos aventurarnos a decir que si Sidney utilizó el hexámetro para producir efectos cómicos, paródicos y satíricos en otra de sus obras y, en contra de todas las convenciones del soneto, también lo utilizó para abrir *Astrophel y Stella*, era porque quizá también había querido imprimir en ella dichos efectos. Estamos,

⁵⁴ Por su raigambre popular y por sus necesidades mnemotécnicas específicas (los versos deben ser cortos para que los niños puedan aprenderlos).

⁵⁵ Ringler, *op. cit.*, p. xxxv. Las cursivas son mías.

pues, frente a un argumento más para sustentar la lectura irónica, paródica y satírica que proponemos en este trabajo.

No sólo el ritmo impuesto por los hexámetros provoca que al leer el “Soneto 1” se tenga la impresión de estar frente a una composición jocosa y poco melódica. También colaboran a este efecto la repetición excesiva de los mismos fonemas durante todo el poema (por ejemplo, la dental oclusiva sorda /t/, que se repite bastante en los catorce versos que lo componen) y el abuso de metaplasmos⁵⁶ tales como la asonancia, la consonancia y la aliteración⁵⁷ –o la combinación de estas tres–, que se manifiesta desde los primeros dos versos:

Loving in truth, and faine in verse my love to show,
That the dear She might take some pleasure of my paine,

//lovi ɪ in tru^θ ænd feɪn in vers maɪ lov tu ʃou/
/ðæ t ðe diəɹ ʃi maɪt teɪk som pleʒəɹ ov maɪ peɪn/

Obsérvese la consonancia *lov- lov- ov-* notada con cursivas y la de “*ɪ* – in”, “in–in” y “ein–ein” marcada con la línea gruesa; la asonancia de los diptongos “ei” e “ai” señalada con la línea delgada; la aliteración con **ð**, **m** y **p** denotada con negritas, y el uso excesivo de los mismos fonemas (por ejemplo de la “i”, usada 11 veces⁵⁸ y de la “t” empleada 5, demasiado para dos líneas), el cual se agudiza aquí con el uso de fonemas muy semejantes, diferenciados sólo por un rasgo, por ejemplo el rasgo +sonoro en su uso de “d” y “t”, “f” y “v”, “m” y “p”, “s” y “ʃ”, o un rasgo articulatorio (en **θ**,

⁵⁶ Se denomina metaplasmos a las figuras retóricas que operan en el plano fónico.

⁵⁷ Estoy entendiendo estos conceptos dentro de la tradición inglesa, en la que asonancia se refiere a la “repetición de sonidos vocálicos similares, usualmente adyacentes o contiguos, para lograr un efecto particular de eufonía”; consonancia a la “repetición cercana de sonidos consonánticos idénticos antes y después de vocales diferentes”; y aliteración a la “repetición de consonantes al inicio de las palabras” (traducción mía de “Assonance [...] consists of the repetition of similar vowel sounds usually close together, to achieve a particular effect of euphony. Consonance: “close repetition of identical consonant sounds before and after different vowels”. Alliteration: “a figure of speech in which consonants, especially at the beginning of words or stressed syllables, are repeated”. (J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin, Londres, 1998, s. v. “Assonance”, “Consonance” y “Alliteration”).

⁵⁸ Considerando también las veces que aparece en diptongo con alguna otra vocal.

ð y d, por ejemplo). He aquí un conteo de los fonemas que constituyen estos dos versos para que pueda notarse con mayor claridad el uso excesivo de la repetición como recurso fónico:

Sonido	Veces que aparece	Veces que aparece considerando en conjunto con su correlato sonoro o articulatorio (“d” + θ, ð y “t”; “f” + “v”, “m”+“p”, “s” + “ʃ”)
l	3	3
o	5	5
v	4	5
i	11	11
n	5	6
ŋ	1	6
t	4	9
r	4	3
u	3	1
θ	1	9
d	2	9
ð	2	9
a	2	6
æ	2	6
ə	2	6
f	1	5
e	6	6
ʃ	3	5
S	2	5

Además de los metaplasmos antes mencionados, tenemos en el “Soneto 1” algunos otros recursos que también suelen ser empleados en la composición de poemas jocosos en la lírica inglesa: *eye rhyme*⁵⁹ (por ejemplo en el verso 6, “Studying inventions **fine** /fain/, her wits to entertain**e** /entertein/) y rima interna (por ejemplo en el verso 13, en el que se usa junto con asonancia, consonancia y aliteración: “Biting **/bitiŋ/** my trewand pen, beating **/bitiŋ/** my self for spite”).

⁵⁹ También conocida como “print rhyme”, se refiere a la “rima” visual de palabras que aunque homógrafas tiene una pronunciación diferente. (J. A. Cuddon, *op. cit.*, s. v. “Eye rhyme”).

Tales recursos, aunados a un fuerte predominio de consonantes sordas (en el soneto abundan las oclusivas /p,t,k/ y las fricativas /f, s, θ, ʃ/), contribuyen a la creación de un efecto de aspereza, en vez de la musicalidad que caracteriza al soneto italiano desde los *stilnovisti*:

It is these writers of the dolce stil nuovo which gave the sonnet its musicality, a generation before Petrarch: they made it sing [...] *they generally avoided harsh sounds, cluster of consonants and the kind of repetition of sounds internally that Guittone delighted in.*⁶⁰

Como puede advertirse, en el “Soneto 1” se hace todo lo contrario a lo que se indica en esta cita: predominan los fonemas ásperos –sordos–, hay muchos grupos consonánticos, y abunda la repetición interna de sonidos. El resultado es una composición poco melodiosa, casi cacofónica, y los intentos de variación mediante el uso de los correlatos sonoros de las consonantes sordas (por ejemplo, de la fricativa labiodental sonora /v/, la oclusiva dental sonora /ð/ y la oclusiva alveolar sonora /d/ en los versos citados) no son suficientes para producir musicalidad, ni para evitar la monotonía y la sensación de que estamos frente a una composición complicada pero no exitosa en el nivel fónico.

Nuevamente la pregunta es inevitable: ¿estamos frente a una carencia de destreza de quien es considerado uno de los versificadores más expertos del período isabelino,⁶¹ o frente a una estrategia ingeniosa de caracterización de Astrophel, la voz poética y *dramatis persona* de *Astrophel and Stella*, como poetaastro?

⁶⁰ Spiller, *op. cit.*, p. 28 y 34, las cursivas son mías.

⁶¹ Vid. Spiller: “Sidney was a *formidable* versifier right from the start, as the poems of the *Old Arcadia* show”. (*Op. cit.*, p. 112, las cursivas son mías).

II.2.2 ESTRUCTURA MORFOLÓGICA

Esta estructura es la menos complicada del “Soneto 1”. La mayoría de sus morfemas ligados son flexivos (*i.e.*, marcadores de accidentes gramaticales), de manera que se encuentran sirviendo sus propósitos morfosintácticos usuales, por ejemplo la gradación del adjetivo con el morfema flexivo –est en el verso “I sought fit words to paint the blackest face of woe” y la formación del plural con los morfemas –s y –es en la frase nominal “fit words” y en las frase adverbiales “Studying inventions fine, her wits to entertaine” y “Oft turning others' leaves”, en la que también vemos el morfema 's, indicador de caso posesivo, en acción. Pero hay un morfema flexivo que se usa hasta la saciedad: –ing, el formador del gerundio y del participio presente, que se encuentra en la mayor parte de los versos colaborando con el efecto de disonancia, falta de seriedad y tono infantil que el ritmo y el abuso de los metaplasmos antes mencionados generan:

Loving in truth, and fayne in verse my love to show, [...]
 I sought fit words to paint the blackest face of woe,
 Studying inventions fine, her wits to entertaine:
 Oft turning others' leaves, to see if thence would flow
 Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-burn'd braine.
 But words came halting forth, wanting Invention's stay, [...]
 Biting my trewand pen, beating my self for spite [...]

Así pues, podemos concluir que, salvo por el epíteto metafórico “sunne-burn'd braine”, la morfología no fue explotada en este soneto para la formación de compuestos innovadores o neologismos creativos (como haría décadas después el magistral John Milton), pero sí como un instrumento más de caracterización de Astrophel como el típico poetastro petrarquista.

II.2.3 ESTRUCTURA SEMÁNTICA

Siguiendo una tendencia generalizada de la lírica inglesa, el “Soneto 1” muestra una predilección por vocablos monosilábicos, en este caso pertenecientes al campo semántico del amor petrarquista (“love”, “dear”, “pain”, “pity”, “grace”, “woe”, “heart”) y al de la lecto-escritura de poesía (“verse”, “read”, “words”, “leaves” [sheets], “write”, “feet”). Se evidencia, pues, que los criterios de selección de las palabras fueron tres principalmente: su carga semántica petrarquista, su potencialidad para participar en los juegos de asonancia, consonancia, aliteración y rima mencionados en el análisis fónico, y, sobre todo, su simplicidad y pertenencia al léxico ordinario (v. gr., “fresh”, “fruitfull” “showers”, “child”, “step-dame”, blows”, “pen”, “fool”).

Dichos vocablos, junto con la presencia de “sunne-burn’d braine”, un adjetivo compuesto de los que tanto gustaba Sidney, crean una forma de expresión bastante coloquial, aunque en la mayoría de los versos se vea saboteada por el arreglo de las palabras en figuras retóricas tan elaboradas como la *gradatio*, que describiremos en el apartado de la estructura sintáctica, o por el exceso de metasememas y metalogismos,⁶² que haremos notar a continuación.

En los dos cuartetos no sólo se encuentra la *gradatio*, sino también una antítesis, una hipérbole, una sinécdoque de la parte por el todo, una silepsis, una metáfora y un epíteto metafórico. La antítesis se encuentra en el segundo verso, “that the deare She might take some *pleasure of my pain*”, con el que la voz poética se está haciendo eco de la retórica antitética petrarquista y del leitmotiv de la dama cruel que disfruta el sufrimiento de su enamorado.

⁶² Los metasememas son las figuras que operan al nivel de la estructura semántica, es decir, los llamados tropos en la retórica clásica, por ejemplo, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Los metalogismos son las antes designadas figuras de pensamiento, por ejemplo, el apóstrofe, la interrogación, la antítesis, el oxímoron, la paradoja, la lítotes, la ironía, la comparación, la hipérbole y la preterición.

La hipérbole se encuentra en el quinto verso, “I sought fit words to paint the *blackest face of woe*” (nótese el superlativo), en donde los sufrimientos de Astrophel son descritos de manera por completo exagerada, pues apenas acaba de enamorarse y de intentar expresar sus sentimientos mediante la poesía, todavía ni siquiera se los confiesa a su amada, cuando ya está tratando de “pintar” el profundo sufrimiento que recorre las páginas del *Cancionero* de Petrarca por su amor no correspondido a Laura, o el que otros sonetistas experimentaban y describían hasta que ya habían sido rechazados o habían confirmado que su amor era imposible.

La sinécdoque se encuentra en el sexto verso (“Studying inventions fine, **her wits to entertaine**”) y la silepsis, un tropo en que se emplea una palabra en sentido recto y figurado al mismo tiempo, se encuentra en el séptimo con el sustantivo ‘leaves’. Este sustantivo significaba tanto hojas de una planta o árbol como hojas de papel en inglés de ese siglo, y es tomada en dicho verso en ambos sentidos; sin embargo, se enfatiza el sentido figurado por su combinación con una metáfora que inicia en el verso 7 y culmina en el 8 con el epíteto metafórico ‘sunne-burn’d brain’: “Oft turning **others’ leaves**, to see if thence would flow / Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-burn’d braine”.

En el sexteto también abundan las figuras retóricas. Tan sólo entre los versos 9 y 10 encontramos tres prosopopeyas (una de las palabras, una de la inventiva y otra del estudio) y una anadiplosis con la palabra ‘invention’: “But words came halting forth, wanting Invention's stay,/ Invention, Nature's child, fled step-dame Studie's blows”.

En el verso 11 hay otra silepsis, ésta vez con el sustantivo ‘feete’, que está siendo usado para referirse tanto al pie humano como al pie métrico (“And others' **feete** still seem'd but strangers in my way”), y una sinécdoque inductiva, la cual es definida por Helena Beristáin de la siguiente manera:

En la *sinécdoque inductiva* lo amplio es expresado mediante lo reducido. Es la *sinécdoque particularizante* en la que por medio de lo particular se expresa lo general; por medio de la parte, el todo: por medio de lo menos, lo más; por medio de la especie, el género; por medio del singular, el plural, como en los ejemplos respectivos: “tiene quince primaveras” (años)⁶³

Así pues, decimos que en el verso 11 hay una *sinécdoque inductiva* porque tenemos algo muy particular, el “pie métrico”, expresando algo más general, el verso o la poesía, y el “pie humano”, representando a todo el ser humano.

En el verso 12 encontramos una metáfora del proceso de creación literaria como labor de parto, que en mi opinión es una imagen bastante desafortunada en el contexto de un poema amoroso: la visión de un amante embarazado, aunque sea de palabras, es poco romántica y prosaica, incluso cómica.

Finalmente, en el verso 13 encontramos otra *prosopopeya*: “trewand pen” [pluma ociosa u holgazana], y en el 14 otra metáfora: “look in thy heart and write”.

Como pudo advertirse, el inventario de figuras retóricas en el “Soneto 1” asciende a dieciseis, siete en los dos cuartetos (una *gradatio*, una antítesis, una hipérbole, una *sinécdoque inductiva*, una *silepsis*, una metáfora y un epíteto metafórico), y nueve en el sexteto (cuatro *prosopopeyas*, una *anadiplosis*, una *silepsis*, una *sinécdoque inductiva*, y dos metáforas). Este número no sería significativo si estuviera en un poema de mayor extensión, pero en las catorce líneas del “Soneto 1” contribuye a la sensación que ya se había experimentado en el estudio de las otras estructuras lingüísticas del poema: la de estar frente a una construcción muy artificial, rebuscada y poco seria, incluso jocosa.

Esta complejidad y evidente artificio del soneto, tanto en las estructuras que hemos estudiado ya, la fónica, la morfológica y la semántica, y las dos que vienen a continuación, la sintáctica y la pragmática, no pueden sino hacernos cuestionar su sinceridad literaria. ¿Cómo puede Astrophel estar proclamando que escribe según los

⁶³ Helena Beristáin, *op. cit.*, s.v. *Sinécdoque* (y *antonomasia*).

dictados de un corazón atormentado por el amor en un soneto tan innegablemente elaborado, retórico y complejo? Sus aseveraciones de espontaneidad, sinceridad y simplicidad, que no sólo están presentes en este soneto sino en muchos otros de la secuencia,⁶⁴ son contradichas por completo con sus formas tan artificiales y retóricas. Empiezan a evidenciarse dos cuestiones importantes en mi propuesta de la necesidad de la lectura irónica, paródica y satírica: que, como corresponde a un típico poetaastro petrarquista, los versos de Astrophel no provienen de donde dice, su corazón, sino de donde afirma que no, el estudio de “inventions fine” y “other’s feet”, y que sus sentimientos no son tan “reales” ni tan profundos —en el sentido en que los son los de Petrarca por Laura en el *Cancionero*—, sino fruto de un seguimiento mecánico de las convenciones petrarquistas y de algún manual de figuras retóricas de los que abundaban en ese entonces, de manera que no podemos tomarlos de manera literal.

⁶⁴ Vid. sonetos 2, 3, 6, 15 y 74, por ejemplo.

II.2.4 ESTRUCTURA SINTÁCTICA

El “Soneto 1” también es bastante complejo a nivel sintáctico, de hecho, podríamos decir que es en donde encierra mayor complejidad. El primer cuarteto está constituido por una frase adjetival y una serie de oraciones subordinadas causales que dependen, todas, de una oración principal que aparece hasta el segundo cuarteto. Si esto no fuera suficiente, las frases adverbiales de los siguientes tres versos también están subordinadas a dicha oración, de manera que en realidad los dos cuartetos están compuestos por una sola oración principal –notada en negritas en la cita– con múltiples frases y cláusulas subordinadas:

Louing in truth, and fayne in verse my loue to show,
 That the deare She might take som pleasure of my pain:
 Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
 Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,
I sought fit words to paint the blackest face of woe,
 Studying inventions fine, her wits to entertaine:
 Oft turning others' leaves, to see if thence would flow
 Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-burn'd braine.

Este manejo hiperbático, impropio de la lengua inglesa aún para la época, es acompañado por el empleo de una metataxis⁶⁵ complicada: la *concatenatio* o *gradatio*, “una repetición semejante a la anadiplosis (/...X / X.../), pero gradual o progresiva (/X...Z/ /Z...P / P...K)”,⁶⁶ en la que “la palabra repetida puede cambiar su función sintáctica y conducir a variaciones en los morfemas y en los significados”, como en el caso del primer cuarteto del “Soneto 1”:

Loving in truth, and fayne in verse my love to show,
 That the dear She might gtake som **pleasure** of my pain:
Pleasure might cause her **reade**, **reading** might make her **know**,
Knowledge might **pitie** winne, and **pitie** grace obtaine,

⁶⁵ Las metataxis, llamadas figuras de construcción en la retórica clásica, son las figuras que operan en el plano sintáctico, por ejemplo, la elipsis, el asíndeton, el polisíndeton, la repetición, la reduplicación, la conduplicación, la concatenación, el hipébaton, el quiasmo, el anacoluto, etcétera.

⁶⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, s.v. “Concatenación (o “gradatio” o anadiplosis progresiva)”.

Los dos tercetos no se quedan atrás en complejidad. El primer terceto es, en apariencia, más sencillo, pues aunque sus tres versos constituyen una oración compuesta, cada uno representa una oración independiente con el orden sintáctico habitual de las oraciones afirmativas en inglés, sujeto-verbo-objeto o complemento:

But words came halting forth, wanting Invention's stay,
Invention, Nature's child, fled step-dame Studie's blows,
And others' feete still seem'd but strangers in my way.

Sin embargo, los versos no son sencillos. No hay hipérbaton pero sí una estructura interna compleja en tanto que las funciones gramaticales no sólo son cumplidas por palabras aisladas sino también por frases más o menos intrincadas. Por ejemplo, en el primer verso tenemos la frase de participio presente “wanting Invention's stay”, que puede interpretarse de dos maneras: como modificador adjetival del sustantivo “words” o como complemento adverbial del verbo “came”. Y en el segundo, tenemos dos frases nominales, una que cumple una función apositiva (“Nature's child”) y otra que cumple la función de objeto directo de la oración (“step-dame Studie's blows”).

El segundo terceto suma a esta complejidad gramatical un manejo hiperbático similar al de los cuartetos y resulta en una oración en la que de nuevo se adelantan frases y cláusulas, en este caso adjetivales, antes de llegar a la oración principal:

Thus great with child to speak, and helpless in my throwes,
Biting my trewand pen, beating my self for spite,
"Foole," said my Muse to me, "look in thy heart and write".

Todos estos elementos, la retahíla de subordinadas con una sola oración principal, la *gradatio* y el manejo hiperbático en general, hacen que la estructura sintáctica de este soneto sea muy artificial y rebuscada, que cree un efecto similar al del ritmo jocoso y el abuso de metaplasmos y metasememas en las otras estructuras: comicidad, falta de armonía, sensación de estar frente a un poema complicado pero poco exitoso. La composición, en suma, de un poetastro petrarquista.

II.2.5 ESTRUCTURA PRAGMÁTICA.

Desde el punto de vista de la lectura literal, el “Soneto 1” es un acto de habla ilocutivo que constituye una profesión de amor y una declaración de propósito con naturaleza dual, ya que es amoroso y literario a la vez, y tiene fines perlocutivos muy claros: que la destinataria del poema y de los sentimientos corresponda a ellos.

Dichos elementos muestran una clara filiación a la tradición petrarquista, cuyos motivos y convenciones son seguidos “al pie de la letra” en el “Soneto 1”: el enamorado devoto, humilde y servicial que quiere escribir poesía para que su dama-musa, inaccesible y un tanto cruel, corresponda a sus sentimientos; el propósito de obtener el amor mediante el recuento poético de los sufrimientos; la ausencia de *setting* (la poesía petrarquista es usualmente amor “in vacuo”, como señala Richard B. Young); y los alegatos de un amor profundo y no correspondido.⁶⁷

Mas, cuando llegamos al final del soneto y vemos la respuesta de la destinataria, "Foole," said my Muse to me, looke in thy heart and write", podemos afirmar que a diferencia de los sonetos realmente petrarquistas, el “Soneto 1” como acto perlocutivo es un rotundo fracaso: no logra despertar amor, admiración, y ni siquiera respeto en la mujer a la que está dirigido.

Astrophel observa tan precisamente los elementos del petrarquismo que no logra ocultar que los está siguiendo de manera automática o mecánica, lo cual es, probablemente, una de las principales razones por las que sus cuitas se perciban poco sinceras. Está tratando de asumir el rol de amante desgraciado que fijó Petrarca cuando vivencialmente no ha tenido oportunidad de acceder a él, pues como ya hemos comentado, apenas acaba de conocer a su amada y todavía ni siquiera le participa sus sentimientos, de manera que no ha sido rechazado ni arrojado hacia la

⁶⁷ Cf. Richard B. Young, *op. cit.*, p. 12.

desesperanza y el sufrimiento tan grandes que intenta describir. Esto es innegable incluso para quienes siguen la línea autobiográfica en la lectura de *Astrophel and Stella*:

If, as the historical evidence seems to suggest, he [Sidney] wrote the sequence in a very short time after the event, then *he must continually, as he wrote, have been faced with the irony that what each sonnet represented as the truth of his love had not happened at all, in the sense that the verses addressed to Stella had not actually been sent or shown to her: that [...] the cries of despair and black fits of woe had not been uttered as he wrote them, and now he was uttering them in sonnet form, the object for which he wrote was no longer attainable.*⁶⁸

La profesión de amor de Astrophel no parece sincera y no sólo porque se percibe como meramente convencional, sino también por otras razones que I. A. Richards engloba bajo la expresión “insinceridad literaria”, a la que define como:

La falta que se insinúa cuando un escritor no puede distinguir sus propios impulsos genuinos de aquellos que espera hagan un buen poema. Tales fallas que le impiden obtener una completa honestidad en la innovación pueden manifestarse en la exageración, la expresión rebuscada, la falsa simplicidad, o quizá, en la manera evidente en que se manifiesta su deuda hacia otra poesía.⁶⁹

Todos estos síntomas o señales de falta de sinceridad literaria o poética están presentes en el “Soneto 1”: Astrophel dice lo que se espera de un enamorado devoto y lo hace siguiendo las convenciones petrarquistas al pie de la letra porque cree que así “hará un buen poema”, pero su discurso es “exagerado”, “su expresión rebuscada” y su deuda “hacia otra poesía”, en este caso la de Petrarca, se manifiesta de una manera muy evidente

Además, se esmera en aparentar simplicidad cuando hemos visto que en realidad todas las estructuras lingüísticas del “Soneto 1” son tan complejas y elaboradas que

⁶⁸ Spiller, *op. cit.*, p. 113. Las cursivas son mías.

⁶⁹ Traducción mía de “[Insincerity] is the flaw that insinuates itself when a writer cannot himself distinguish his own genuine promptings from those which he hopes will make a good poem. Such failures on his part to achieve complete imaginative integrity may show themselves in exaggeration, strained expression, in false simplicity, or perhaps in the manner of his indebtedness to other poetry”. (I.A. Richards, *Practical Criticism*. Nueva York, Harvest, 1949, p. 95).

resultan en una composición artificial, muy lejana al lamento espontáneo del amante afligido por las penas de amor que Astrophel pretende.

Esta es una de las principales razones que me hacen estar en desacuerdo con las lecturas literales y autobiográficas de la obra: ni en el "Soneto 1" ni en muchos otros de la secuencia se encuentra una expresión genuina y honesta de sentimientos amorosos por parte de Astrophel y, mucho menos, del propio Sidney.

No obstante, debido a que dichas lecturas han primado en la mayor parte de los estudios sobre la vida y obra del autor, considero oportuno dedicarles unas páginas antes de pasar a la interpretación que la descripción lingüística realizada en este capítulo me conduce a formular: la lectura irónica, paródica y satírica.

III. DOS POSIBLES INTERPRETACIONES: UNA LECTURA LITERAL Y UNA LECTURA ENTRE LÍNEAS

Is Astrophel “real” or really a tale? Critical evaluation of the sonnets seems more often than not to have been dictated by the answer to this question, and Sidney’s critics have divided widely upon it [sic]. Those, like Lee, who emphasize the literary provenance of the sequence, conclude that it is simply an exercise in the Petrarchan manner, with no real matter at all; those who emphasize the allusions to Sidney’s own life and times conclude that it is the material record of biographical fact, which the manner serves less to express than to disguise. Both points of view are not only allowed but invited by the sequence itself.

Richard B. Young

III.1. LA LECTURA LITERAL

Si se pasa por alto toda la evidencia intratextual que hemos presentado hasta ahora, los sonetos y canciones de *Astrophel and Stella* pueden ser tomados tal cual se ofrecen: como una expresión espontánea y sincera de los sentimientos de un hombre completamente enamorado que puede despertar simpatía e incluso, ya que las penas de amor son universales, un cierto sentido de identificación.

Una breve mirada a los libros y artículos sobre *Astrophel and Stella* revela que ésta ha sido la aproximación de una gran parte de los estudiosos. Un buen ejemplo de ello es el artículo “Astrophil the Super Dog: Sidney’s *Astrophil and Stella*” de Maura Harrington, quien sostiene que en el “Soneto 59” de la secuencia Astrophel realmente sufre por sentir que su amada prefiere a un perro antes que a él:

Sir Philip Sidney’s ‘Sonnet 59’ in *Astrophil and Stella* shows the depth of the speaker’s pitifulness in his aligning himself with a dumb animal. By listing the signs of devotion that Stella and her dog show for each other and then describing how his own is superior to her dog’s devotion to Stella, Astrophil pathetically expresses his dismay over seeing himself relegated to a status lower than that of Stella’s dog”.⁷⁰

⁷⁰ Maura Harrington, “Astrophil the Super Dog: Sidney’s *Astrophil and Stella*”, *Explicator*, 65 (3), 2007, p. 130. Las cursivas son mías.

He aquí el “Soneto 59”:

Dear, why make you more of a dog than me?
 If he do love, I burn, I burn in love;
 If he wait well, I never thence would move;
 If he be fair, yet but a dog can be.

Little he is, so little worth is he;
 He barks, my songs thine own voice oft doth prove:
 Bidden perhaps he fetcheth thee a glove,
 But I unbid, fetch ev'n my soul to thee.

Yet while I languish, him that bosom clips,
 That lap doth lap, nay lets in spite of spite
 This sour-breathed mate taste of those sugared lips.

Alas, if you grant only such delight
 To witless things, then Love I hope (since wit
 Becomes a clog) will soon ease me of it.

A mi juicio, lo ridículo de la situación, y lo absurdo que resultaría el hecho de que la voz poética efectivamente estuviera padeciendo por los celos hacia un perro, previene de por sí una recepción seria de tales cuitas, pero aun si no fuera suficiente, una comparación con cualquiera de los sonetos del *Cancionero* evidenciaría que la profunda pena de Petrarca está siendo parodiada aquí al trivializarla con una situación tan fútil. Citemos, pues, el soneto XVIII del *Cancionero*:

Cuando estoy todo vuelto a aquella parte
 donde brilla la cara de mi dueño,
 y en mi mente la luz queda fijada
 que dentro por entero me consume,

yo que temo que el pecho se me rompa,
 y cerca veo el fin de la luz mía,
 sin luz me marchó, igual que aquel que es ciego
 y parte aunque no sepa su camino.

Así huyo delante de los golpes
 de la muerte, mas no con la presteza
 que no venga el deseo como suele.

Callado voy, que las palabras muertas
 harían llorar a muchos; y yo quiero

que mis lágrimas solas se derramen.⁷¹

Resulta evidente que mientras este soneto de Petrarca constituye una expresión seria de sentimientos amorosos, el “Soneto 59” de *Astrophel and Stella* es una simple mascarada. Su gran diferencia en el tono y en el tratamiento de las emociones de la voz poética parece suficiente para señalar la necesidad de una lectura no literal, esto es, para no considerarlo una manifestación sincera de sufrimiento, sino un discurso irónico y paródico de la gran pena expresada en el *Cancionero*.

Esto aplica no sólo a este soneto sino también a muchos otros de la secuencia, y aun en casos como el del “Soneto 1”, en que el llamado a una lectura no literal es un poco menos evidente, hemos visto ya que tanto la forma como el contenido revelan una elaboración tan cuidadosa, artificial y complicada, que hace difícil percibir la obra como una expresión espontánea de sentimientos amorosos.

Sin embargo, hay quienes sí lo hacen e incluso van más lejos y ven en las cuitas de Astrophel las del propio Sidney. Para ellos Astrophel y Stella no son *dramatis personae* sino representaciones de los personajes históricos Sir Philip Sidney y Lady Penelope Devereux (después Lady Rich), y, por ende, consideran la secuencia como un verdadero recuento autobiográfico de un amor imposible. Por ejemplo, Fernando Galván afirma que los sonetos de *Astrophel and Stella* son expresiones del “yo íntimo y personal” de Sidney y que “reflejan su propia experiencia amorosa y vital”:

Estos rasgos de su dicción poética se hallan sin duda presentes en las primeras composiciones que se incluyen en la *Arcadia*, pero ahí están todavía en fase experimental; es preciso esperar unos dos años más (1582-3), hasta el momento en el que *Sidney escribe poemas dictados por su propio yo íntimo y personal*, y se obliga, además, a los requisitos formales de una estrofa como el soneto, para ver esos valores retóricos en pleno auge. *Ya no se trata de hablar de personajes de un mundo imaginario, sino de su propia experiencia amorosa y vital*, y es entonces, con *Astrophil y Stella*, cuando se alcanza el cenit de esta evolución en el lenguaje poético del renacimiento.⁷²

⁷¹ Jacob Cortines (trad. y ed.), Francesco Petrarca, *Cancionero I*, Madrid, Cátedra, p. 165.

⁷² Fernando Galván (ed.), *Astrophil y Stella*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 38. Las cursivas son mías.

Michael Spiller incluso llega a afirmar que Penelope pudiera ser la responsable de la eclosión de sonetos del período isabelino:

Penelope Devereux, Lady Rich (1563-1607), who was *certainly* responsible for the erotic fascination that produced Sir Philip Sidney's *Astrophel and Stella*, may also *thereby have been responsible for the whole Elizabethan sonnet-sequence craze*: for until she entered Sidney's life in the early months of 1581 neither he nor anyone else appears to have thought of writing a sequence of English sonnets in the Petrarchan Style.⁷³

La fuente principal de estas lecturas es una serie de alusiones en los sonetos a los apellidos y a los escudos de armas de Sir Philip Sidney y Penelope Devereux, a Lord Rich (el esposo de Penélope), y a que la amada de Astrophel era una mujer casada, vivía al este de Inglaterra y tenía ojos negros y cabello rubio. Con el afán de facilitar el análisis, he esquematizado en la siguiente tabla las alusiones y referencias que suelen citarse:

Alusión	Versos de <i>Astrophel and Stella</i>
Al escudo de armas de los Deveraux.	"Stella's fair hair, her face he makes his <i>shield</i> , <i>Where roses gules are borne in silver field</i> ". (“Soneto 13”, las cursivas son mías).
Al apellido del esposo de Penelope, Lord Rich, en forma de “ <i>riddle</i> ”.	<i>Rich</i> fools there be, whose base and filthy heart Lies hatching still the goods wherein they flow: And damning their own selves to Tantal's smart, Wealth breeding want, more blist more wretched grow. Yet to those fools heav'n such wit doth impart As what their hands do hold, their heads do know, And knowing love, and loving, lay apart, As sacred things, far from all danger's show. But that <i>rich</i> fool who by blind Fortune's lot The <i>richest</i> gem of love and life enjoys, And can with foul abuse such beauties blot; Let him, deprived of sweet but unfelt joys, (Exiled for aye from those high treasures, which He knows not) grow in only folly <i>rich</i> . (“Soneto 24”, las cursivas son mías).
A que Sidney hubiera colaborado para que Penelope Devereux se casara con Lord Rich.	I might, unhappy word, oh me, I might, And then would not, or could not see my bliss; Till now, wrapt in a most infernal night, I find how heav'nly day, wretch, I did miss.

⁷³ Spiller, *op. cit.*, p. 102. Las cursivas son mías.

	<p>Heart, rend thyself, thou dost thyself but right; No lovely Paris made thy Helen his: No force, no fraud, robbed thee of thy delight, Nor Fortune of thy fortune author is: But to myself my self did give the blow, While too much wit (forsooth) so troubled me, That I respects for both our sakes must show: And yet could not by rising morn foresee How fair a day was near, oh punished eyes, That I had been more foolish or more wise. ("Soneto 33").</p>
Al nuevo apellido de Penelope al casarse con Lord Rich.	<p>Honor is honored, that thou dost possess Him as thy slave, and now long needy Fame Doth even grow rich, naming my Stella's name. ("Soneto 35", las cursivas son mías).</p>
Otro "riddle" con la palabra "Rich", ahora haciendo referencia a Stella. Además, la mención a "Aurora's court", que se toma como una indicación del lugar de residencia de Penelope, quien vivía con su esposo en uno de los condados del este de Inglaterra.	<p>My mouth doth water, and my breast doth swell, My tongue doth itch, my thoughts in labor be: Listen then, lordings, with good ear to me, For of my life I must a riddle tell. Toward Aurora's court a nymph doth dwell, Rich in all beauties which man's eye can see: Beauties so far from reach of words, that we Abase her praise, saying she doth excel: Rich in the treasure of deserved renown, Rich in the riches of a royal heart, Rich in those gifts which give th'eternal crown; Who though most rich in these and every part, Which make the patents of true worldly bliss, Hath no misfortune, but that Rich she is. ("Soneto 37").</p>
Al escudo de armas de Sidney.	<p>Love by sure proof I may call thee unkind, That giv'st no better ear to my just cries: Thou whom to me such my good turns should bind, As I may well recount, but none can prize: For when, naked boy, thou couldst no harbor find In this old world, grown now so too too wise, I lodged thee in my heart, and being blind By nature born, I gave to thee mine eyes. Mine eyes, my light, my heart, my life alas, If so great services may scorn'd be, Yet let this thought thy tigrish courage pass: That I perhaps am somewhat kin to thee, Since in thine arms, if learned fame truth hath spread, <i>Thou bear'st the arrow, I the arrowhead.</i> ("Soneto 65", las cursivas son mías).</p>
Al hecho de que Stella era una mujer casada.	<p>"Him great harms had taught much care, <i>Her fair neck a foul yoke bare;</i></p>

	But her sight his cares did banish, <i>In his sight her yoke did vanish</i> . (“Canción viii”).
--	--

Al hilar estas alusiones y encontrar que “la única mujer joven que se apellidara Rich y fuera conocida en los círculos de la corte en la época de Sidney era la otrora Penelope Devereux”,⁷⁴ la mayor parte de los estudiosos considera que no queda la menor duda de que es el referente de Stella. De la misma manera, la alusión al escudo de armas de Sidney, y, sobre todo, el hecho de que su vida en la corte desfile ante nuestros ojos bajo el recuento de actividades de Astrophel, les ha permitido considerar a éste no una *dramatis persona* sino una máscara del propio autor.

Es innegable que los sonetos y canciones de *Astrophel and Stella* contienen varias referencias a la vida de Sidney, por ejemplo su interés por los acontecimientos internacionales, su respuesta a las “coquettes” y “busy wits” de la corte, su escritura de cartas a amigos y su participación en torneos, como puede advertirse en el siguiente soneto:

Having this day my horse, my hand, my lance
Guided so well, that I obtained the prize,
Both by the judgment of the English eyes,
And of some sent from that sweet enemy France;

Horsemen my skill in horsemanship advance,
Town-folks my strength; a daintier judge applies
His praise to sleight, which from good use doth rise;
Some lucky wits impute it but to chance;

Others, because of both sides I do take
My blood from them who did excel in this,
Think Nature me a man of arms did make.

How far they shot awry! the true cause is,
Stella looked on, and from her heav'nly face
Sent forth the beams, which made so fair my race.⁷⁵

⁷⁴ Traducción mía de “the only young married woman named Rich who is known in the courtly circles in Sidney’s time is Penelope Devereux”. (Ringler, *op. cit.*, p. 436).

⁷⁵ “Soneto 41”. Ver también sonetos: 8, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 27, 30, 33, 35, 37, 41, 43, 51, 54, 55, 57, 65 y 92.

Con todo, más que probar la calidad autobiográfica de la secuencia, lo que estos elementos muestran es que Sidney se tomó un gran trabajo en hacer que *Astrophel* y *Stella* pudieran ser considerados representaciones de sí mismo y de Lady Rich.⁷⁶ La pregunta es por qué.

Si recordamos su gran deseo de ser reconocido como el perfecto caballero renacentista, y si pensamos en su admiración por los grandes valores morales de su amigo Languet, el protestante alemán que tanto influyó en su formación, resulta extraño pensar que quisiera arrojar sobre sí mismo la mancha de un comportamiento tan reprobable para la ética cristiana, pues intentar seducir a una mujer casada no sólo implicaba hacerla caer en el pecado de infringir el mandamiento de no cometer adulterio, sino transgredir flagrantemente el de “No codiciarás la casa de tu prójimo, no codiciarás la mujer de tu prójimo, ni su siervo, ni su criada, ni su buey, ni su asno, ni cosa alguna de tu prójimo”.⁷⁷

Sidney era un cristiano protestante comprometido que, como tal, oraba, leía la *Biblia* asiduamente –incluso se dio a la tarea de traducir los salmos– y, por ende, no ignoraba que “ni los fornicarios, ni los idólatras, *ni los adúlteros*, ni los afeminados, ni los que se echan con varones, ni los ladrones, ni los avaros, ni los borrachos, ni los maldicientes, ni los estafadores, heredarán el reino de Dios”.⁷⁸ Si tales creencias no le hubieran impedido cometer esa falta, ¿querría exponerla de manera pública?

Sus valores cristianos, su apego a la *virtuous action* que reverenciaba la Inglaterra renacentista, sus ideas neoplatónicas y humanistas de que la razón debe dominar el instinto y de que “sucumbir al deseo carnal no es propio de una mente noble”,⁷⁹ permiten dudar seriamente de que los sucesos narrados en *Astrophel and Stella* sean

⁷⁶ Cf. Ringler: “Sidney took considerable pains to indicate that the *Astrophil* and *Stella* poems were based upon personal experience”. (*Ibid.*, p. 440).

⁷⁷ Éxodo 20:14 y 17. (Versión Reina-Valera 1960).

⁷⁸ I Cor. 6:9-10, las cursivas son mías.

⁷⁹ Palabras del propio Sidney en uno de sus sonetos de *Certain Sonnets* que citaremos más adelante.

verídicos. E incluso si su ideología no hubiera sido obstáculo para mantener el romance que se expone en la obra, su aspiración a ser considerado el prototipo del caballero perfecto le habría llevado a, por lo menos, buscar ocultarlo. No me parece lógico que él mismo hubiera querido manchar su imagen y minar sus posibilidades políticas en la corte con un escándalo social tan grande.

Todavía pueden añadirse más argumentos en contra de la lectura autobiográfica. Los estudiosos que no están de acuerdo con ella se han encargado de demostrar que así como hay evidencia histórica que permite la identificación de Stella con Lady Rich, hay evidencia que puede probar su carácter ficticio y literario: que un poeta latino ya había escrito diversas composiciones amorosas a una mujer llamada Stella, que los atributos físicos de ésta que se ensalzan en los sonetos son sospechosamente parecidos a los de la Laura de Petrarca,⁸⁰ que desde el *Cancionero* era parte de la convención escribir sonetos en forma de “riddle” con el nombre de la mujer amada, y que incluso un poeta de la *Pléiade* había escrito antes un par de sonetos en los que juega con la palabra “Rich” para aludir a la identidad de su dama.

¿Es una feliz coincidencia que Sidney se hubiera enamorado de una mujer de apellido Rich? Parece más lógico pensar que, aprovechando la coyuntura de conocer a una recién casada con este apellido, quisiera ejercitar su arte creando sonetos con juegos de palabras semejantes a los que Petrarca y algunos poetas de la *Pléiade* habían hecho para dejar entrever la identidad de la mujer que los inspiraba.

Asimismo, se ha demostrado que la vida real de Penelope y Sidney tampoco encaja muy bien con lo que está representado en la secuencia. Por un lado, Penelope estaba lejos de ser la mujer virtuosa y casta que se describe en los sonetos, pues

⁸⁰ *Vid.* Lever: “Students of comparative literature found sources for the sonnets in French, Italian, and Neo-Classical poetry which seemed to destroy much of their ‘inspired’ character. Emil Koeppel in 1890 drew attention to the marked physical resemblance between Stella and Petrarch’s Laura. The terms in which Sidney praised her features, her complexion, and her voice were borrowed from Petrarch and his numerous followers”. (*Op. cit.*, p. 54).

engañaba a su marido con Sir Charles Blount, y posteriormente se divorció para poder casarse ilegítimamente con él; por otro, en la época en que se supone que Sidney padecía de amor por ella, en realidad estaba felizmente casado con Francis Walsingham:

Literary historians and biographers pointed out that the impassioned Astrophel enjoyed, by all reports, a placid married life, while the chaste Stella of his poems, Lady Penelope Rich, was to figure in a divorce case, to marry twice, and to be viewed with some disapproval by her more strictly principled contemporaries. (*Ídem*)

Si *Astrophel and Stella* en verdad hubiera retratado un romance real entre Sir Philip Sidney y Lady Rich, ¿habría aceptado Francis Walsingham su publicación? ¿Qué mujer permitiría que todo el mundo leyera los poemas de amor de su esposo a alguien más? Y Mary Sidney, por atención a su cuñada, y por preservar intacta la imagen de su hermano como el arquetipo de virtudes protestantes, ¿habría querido publicarlos? (Y no sólo aprobó sino que supervisó directamente la edición de 1598).

Por otra parte, se ha demostrado que incluso los sonetos y canciones de *Astrophel and Stella* que parecen más circunstanciales y espontáneos, como el del perro que hemos citado, tienen su origen en composiciones de otros poetas:

Even circumstantial-sounding details of the romance had already been mentioned by poets long dead. If Astrophel remembered an excursion on the Thames when the breeze blew through Stella's hair, Petrarch had recalled Laura's voyage down the Rhone –and played upon the name of his beloved, which, as l'aura, signified breezes. Astrophel had been envious, on one occasion, of his mistress lap-dog: oddly enough, Serafino, a century before, had expressed the same envy. (*Ídem*).

También se ha demostrado ya que la mayoría de las secuencias de la gran ola estaban dedicadas a mujeres inexistentes o de las que en realidad los sonetistas no estaban enamorados:

Why should a number of sonneteers have written *love-poetry to women with whom they were not in love? Or to quite nonexistent women? Why Robert Sidney have written [sic] a Petrarchan sequence of passionate complaint and melancholy while very happily and romantically married to his wife, Barbara Gamage? [...] One or two writers did indeed write their sonnets to women with whom they were fully and*

feasibly in love –Edmund Spenser, for example, and Drummond of Hawthornden (probably)– but to most others Lever’s absolute form of love does not apply.⁸¹

Por último, yo añadiría un argumento que no suele citarse pero que sin duda arroja una gran claridad sobre esta cuestión: si bien casi todos los sonetos y canciones que conforman la secuencia están escritos en primera persona, hay una canción que está escrita en tercera, en la que se hace evidente que Astrophel es un personaje más de Sidney:

In a grove most rich of shade,
Where birds wanton musick made,
May then young his pide weedes showing,
New perfumed with flowers growing,

Astrophil with Stella sweet
Did for mutual comfort meet,
Both within themselves oppressed,
But each in the other blessed.

Him great harms had taught much care,
Her fair neck a foul yoke bare;
But her sight his cares did banish,
In his sight her yoke did vanish:
Wept they had, alas, the while,
But now tears themselves did smile,
While their eyes, by love directed,
Interchangeably reflected.

Sigh they did; but now betwixt
Sighs of woe were glad sighes mixed;
With arms crossed, yet testifying
Restless rest, and living dying.

Their ears hungry of each word
Which the dear tongue would afford;
But their tongues restrained from walking,
Till their hearts had ended talking.

But when their tongues could not speak,
Love itself did silence break;
Love did set his lips asunder,
Thus to speak in love and wonder.

Stella, sovereign of my joy,

⁸¹ Spiller, *op. cit.*, p. 125. Las cursives son mías.

Fair triumpher of annoy;
 Stella, star of heavenly fire,
 Stella, loadstar of desire;

“Stella, whose voice, when it speaks,
 Senses all asunder breaks;
 Stella, whose voice, when it singeth,
 Angels to acquaintance bringeth;

“Stella, in whose body is
 Writ each character of bliss;
 Whose face all, all beauty passeth,
 Save thy mind, which yet surpasseth;

Grant, O grant; but speech, alas,
 Fails me, fearing on to pass:
 Grant, O me: what am I saying?
 But no fault there is in praying

“Grant, O dear! on knees I pray”
 (Knees on ground he then did stay),
 “That, not I, but since I love you,
 Time and place for me may move you.

“Never season was more fit,
 Never room more apt for it;
 Smiling air allows my reason;
 These birds sing: now use the season.
 “This small wind, which so sweet is,
 See how it the leaves doth kiss;
 Each tree in his best attiring,
 Sense of love to love inspiring.

“Love makes earth the water drink,
 Love to earth makes water sink ;
 And, if dumb things be so witty,
 Shall a heavenly grace want pity?”

There his hands, in their speech, fain
 Would have made tongue's language plain;
 But her hands, his hands repelling,
 Gave repulse all grace expelling.

Then she spake; her speech was such,
 So not ears, but heart did touch:
 While such-wise she love denied,
 And yet love she signified.
 Astrophil, sayd she, my love,
 Cease, in these effects, to prove;
 Now be still, yet still believe me,

Thy grief more then death would grieve me.

If that any thought in me
Can taste comfort but of thee,
Let me, fed with hellish anguish,
Joyless, hopeless, endless languish.

If those eyes you praised be
Half so dear as you to me,
Let me home return, stark blinded
Of those eyes, and blinder minded;

If to secret of my heart,
I do any wish impart,
Where thou art not foremost placed,
Be both wish and I defaced.

If more may be said, I say,
All my bliss in thee I lay;
If thou love, my love, content thee,
For all love, all faith is meant thee.

Trust me, while I thee deny,
In my self the smart I try;
Tyrant honour doth thus use thee,
Stella's self might not refuse thee.

Therefore, dear, this no more move,
Least, though I leave not thy love,
Which too deep in me is framed,
I should blush when thou art named.

Therewithal away she went,
Leaving him to passion rent,
With what she had done and spoken,
That therewith my song is broken. ("Canción 8", pp. 208-215)

Al hacer ostensible el carácter ficcional de Astrophel y Stella en esta canción, Sidney está presentándolos como lo que son: dos personajes en una historia de amor, no representaciones de sí mismo y de Lady Rich.

Después de los diversos argumentos presentados tal vez ya podría concedérsenos que la lectura autobiográfica no parece muy acertada, pero lo que sí resulta incuestionable es que Sidney realizó grandes esfuerzos para facilitarla, y la

pregunta sigue siendo por qué. ¿Qué explica las varias referencias a los personajes históricos Sir Philip Sidney y Lady Rich en *Astrophel and Stella*? Habiendo leído la *Defense of Poesie*, la respuesta no parece difícil. Lo que las motiva es la misma razón que alienta al dramaturgo y al narrador a tomar rasgos y actitudes de personas del “mundo real” y adscribir las a sus personajes: añadir verosimilitud, hacerlos más “reales”. *Astrophel* sería más creíble si se le presentaba como un individuo profundamente enraizado en la vida de la Inglaterra isabelina, y *Stella* parecería más una “mujer de carne y hueso” si se demostraba que existía en el mundo real.

Esto concuerda perfectamente con la concepción de la poesía que Sidney detentaba, pues como buen seguidor de la poética de Aristóteles, para él la mimesis era la esencia del arte en general y de la poesía en particular, de manera que uno de sus más grandes valores era que el arte debía representar la realidad de la mejor manera posible: “Elsewhere in the *Apologie* Sidney [...] is stating that the purpose of art is to make the material seem natural. Rather than an end in itself, art is a means to the end of representing nature accurately”.⁸²

Si, por sus valores estéticos y poéticos, Sidney deseaba que *Astrophel* y *Stella* parecieran reales, ¿qué mejor manera de hacerlo que prestándole su identidad y realidad a *Astrophel*, y la de Lady Rich a *Stella*? Además, esto también le serviría para otro propósito muy específico: formular una crítica al idealismo y al amor *in vacuo* de la poesía petrarquista y proponer un camino alternativo, pues al idealismo de ésta Sidney opone el realismo de su identidad y circunstancias históricas en *Astrophel* y las de Lady Rich en *Stella*; y frente al amor *in vacuo* que Richard B. Young señala como un rasgo esencial de la poesía petrarquista, Sidney presenta un amor cuyo escenario es la Inglaterra del siglo XVI, con la vida en la corte de Elizabeth I, con los

⁸² Sherod M. Cooper, *op. cit.*, pp. 13 y 14.

torneos, con las visitas de estado, con los intereses económicos y políticos contemporáneos, con sus costumbres y creencias... Todo con el fin de criticar tanto la forma como el fondo (“manner and matter” diría Sidney) de la lírica petrarquista.

El éxito de la misión de Sidney de insuflar realismo a la poesía petrarquista y de hacer que *Astrophel* y *Stella* fueran verosímiles resulta evidente en que, casi desde su publicación, y durante siglos, se ha alabado el realismo de la obra;⁸³ pero, sobre todo, en la controversia que hemos detallado hasta aquí: *Astrophel* y *Stella* parecen tan reales que la mayor parte de los estudiosos no han podido sino leer su historia de manera literal, o, incluso, autobiográfica.

⁸³ Cf., por ejemplo, el comentario del ensayista inglés del siglo XVIII Charles Lamb: “They [the sonnets of *Astrophel and Stella*] are full, material, and circumstantiated. Time and place appropriates every one of them. It is [...] a transcendent passion pervading and illuminating action, pursuits, studies, feats of arms, the opinions of contemporaries and his judgment of them. An [sic] historical thread runs through them, which almost affixes a date to them; marks the when and where they were written”. (“*Some Sonnets of Sir Philip Sydney*”, en <http://www.readbookonline.net/readOnLine/34828>) [Consulta: jueves, 25 de noviembre de 2010].

III.2 LA LECTURA IRÓNICA, PARÓDICA Y SATÍRICA

En la introducción a este estudio hemos sugerido ya que tanto la evidencia literaria como la extraliteraria permiten afirmar que Sidney deseaba proporcionar a Inglaterra “una literatura digna de ella”, y que parece haber tenido tres medios principales para lograr dicho cometido: el primero, buscar la creación de nuevos medios de expresión poética mediante la parodia –con miras a la adaptación– de lo que desde mediados del siglo XIII se había convertido en la manera por antonomasia de escribir poesía amorosa, pero que, a través de siglos de imitación servil, había llegado a convertirse en una forma altamente convencional, artificial y rebuscada: el petrarquismo. El segundo, satirizar (con el ánimo de toda sátira, corregir)⁸⁴ la praxis de los poetastros que abundaban en la época;⁸⁵ y el tercero, proporcionar un modelo de cómo debía usarse el petrarquismo para escribir poesía que, en palabras de Sidney, “sí fuera digna de tal nombre”. Todo esto mediante la creación de un personaje, Astrophel, y la descripción de sus cuitas amorosas.

Si bien en los capítulos anteriores ya se ha mostrado cómo he llegado a esta hipótesis de trabajo, y se han ido avanzando diversos argumentos en su defensa, no hemos entrado todavía a una exposición minuciosa de las razones que me permiten aducir el carácter irónico, paródico y satírico de la obra, de manera que esto haremos ahora: después de una breve reflexión sobre la relación general de *Astrophel and Stella* con la ironía, la parodia y la sátira, haremos una descripción sucinta de los conceptos de éstas y procederemos a su aplicación en la lectura del “Soneto1” y de algunos otros sonetos y canciones de la secuencia.

⁸⁴ Cf. Mary Clare Randolph, “The end of satire is the correction of folly and vice by persuasion to rational behaviour” (Apud Richard B. Young, *op.cit.*, p. 3).

⁸⁵ Cf. Ringler: “when Sidney turned from politics to poetry he continued to be an opponent of things as they were, and denied an opportunity to strike the foes of his religion abroad *he waged a vigorous campaign against the artistic ineptitude of his country men* (op. cit., p. XXVII, cursivas mías).

III.2.1 LA IRONÍA, LA PARODIA Y LA SÁTIRA Y SU RELACIÓN GENERAL CON *ASTROPHEL AND STELLA*

Si bien la ironía y la parodia son estrategias discursivas distintas y siguen mecanismos diferentes de acción, están estrechamente vinculadas: las dos poseen una cualidad oblicua y parecen encarnar una suerte de rebelión lingüística, de desviación, de juego, así como una manera de trascender los límites del lenguaje y de la comunicación. La sátira comparte con ellas la cualidad oblicua y el aspecto lúdico, pero también su potencialidad para la burla fina y su naturaleza analítica, cualidades todas que hacen de estos tres recursos las herramientas por antonomasia de la crítica social, pues cuando se conjuntan se potencian extraordinariamente sus efectos y se posibilita la creación de verdaderas obras maestras de crítica bajo la apariencia de discursos simples e inocuos.

Esto es lo que a mi parecer sucede en *Astrophel and Stella*. En 108 sonetos y 11 canciones aparentemente insustanciales podemos presenciar la parodia de toda una concepción del amor (la neoplatónica) y de la expresión literaria a la que dio origen (el *Dolce stil nuovo* y el petrarquismo), pero no por el simple placer de la desmitificación de la tradición literaria dominante o para hacer mofa de ella, sino para mostrar que su aplicación mecánica a una realidad tan distinta sólo podía conducir a una poesía artificial, árida, pobre. Debemos recordar que en la época en que Sidney escribió *Astrophel and Stella* el petrarquismo, gracias a la gran cantidad de malos imitadores tanto en Italia como en Francia, España, Alemania e Inglaterra, había desembocado en una poesía ritualista en la que la forma, “*manner*” en los términos de Sidney, y el contenido, “*matter*”, habían llegado a estar tan disociados que un poeta de su talla no podía sino reaccionar en contra, según puede advertirse en el siguiente comentario de Richard B. Young al citar un fragmento de la *Defense of Poesie* y el “Soneto 15” de *Astrophel and Stella*:

It is the conventional relation of manner and matter in contemporary love poetry that is criticized in both of the passages. *The passage of the Defense asserts that the conventional manner is farfetched; it departs from the matter, "those passions" of love that the poetry is supposed to be about. The sonnet of Astrophel and Stella makes the same criticism. Even adducing some of the same evidence.* But the difference in context makes a radical difference in the status of the criticism, for the speaker here is a poet rather than a critic, and he raises the critical problem for rhetorical purposes. He is distinguishing his own from the conventional manner in order to assert his sincerity.⁸⁶

Desde esta perspectiva, una adaptación de la tradición petrarquista a la realidad inglesa se hacía imprescindible. En mi opinión, Sidney decidió emprenderla en *Astrophel and Stella* a través de la ironía, la parodia y la sátira, aunque basándose sobre todo en la ironía, de la que aprovecha en todo momento su virtud de marcar la diferencia en el corazón de la similitud,⁸⁷ de vehicular una postura o juicio crítico y, sobre todo, de señalar la necesidad de una lectura no literal al llamar la atención entre la discrepancia de un significado proferido y un significado implícito, según podemos constatar en la siguiente cita y, con mayor profundidad, en el siguiente apartado:

As a trope, irony is central to the functioning of both parody and satire, although not necessarily in the same way [...] in both the presence of the trope underlines the necessary postulating of both inferred encoded intent and decoder recognition in order for the parody or satire even to exist as such.⁸⁸

Cabe mencionar, además, que si bien la crítica de Sidney al sistema petrarquista ha sido señalada someramente por algunos estudiosos,⁸⁹ no lo ha sido en relación a la ironía, la parodia y la sátira. De hecho, quienes han notado alguno de estos tres recursos literarios en *Astrophel and Stella* no suelen analizarlos de manera conjunta. El único que he encontrado que lo hace es Richard B. Young, mas hay una diferencia radical entre su perspectiva y la mía: si bien ambos advertimos la presencia conjunta

⁸⁶ Richard B. Young, *op. cit.*, p. 6. Las cursivas son mías.

⁸⁷ "Irony's edge gives parody its 'critical dimension' in its marking of difference at the heart of similarity". (Linda Hutcheon, *The Theory and Politics of Irony*, Nueva York, Rutledge, 1995, p. 4).

⁸⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 52.

⁸⁹ Por ejemplo, David Kalstone comenta en su introducción a *Sidney's Poetry: Contexts and Interpretations* (Cambridge, Harvard University Press, 1965) que, al mismo tiempo que Sidney revitaliza la tradición petrarquista, cuestiona sus valores, pero no realiza una exposición profunda de esta cuestión.

de los tres recursos, él lo hace en el plano diegético,⁹⁰ mientras que yo lo hago en el de la creación de la obra; para él es Astrophel quien hace uso de la ironía, la parodia y la sátira con el objeto de probar la sinceridad de su amor;⁹¹ para mí, por las razones que se expondrán en los siguientes apartados, es Sidney quien los emplea para mostrar la inadecuación del sistema petrarquista a la idiosincrasia inglesa y criticar la imitación servil de los clásicos, tanto antiguos (griegos y romanos) como modernos (italianos, franceses y españoles).

De la misma manera, es importante comentar que, aunque no ha sido la tendencia general, algunos estudiosos sí han realizado lecturas no literales y han visto a Astrophel y Stella como *dramatis personae* casi desde la primera publicación de la obra. Por ejemplo, Thomas Nashe en el prefacio a la edición no autorizada de 1591 se refiere a Astrophel y Stella como los protagonistas de “una tragicomedia amorosa cuyo argumento es la cruel castidad, el prólogo es la esperanza y el epílogo la desesperación”.⁹²

Pasaremos ahora a la descripción de los conceptos de ironía, parodia y sátira y a su aplicación en la lectura del “Soneto 1” para mostrar de manera más detallada por qué consideramos que *Astrophel and Stella* es un texto irónico, paródico y satírico.

⁹⁰ Si bien podría considerarse extraño el término “diegético” aplicado al análisis de poemas líricos (por cuanto se suele emplear en los estudios narratológicos para referirse al plano de la historia de una narración), me he permitido emplearlo aquí por tres razones principales: la primera es que a lo largo de los 108 sonetos y 11 canciones se llega a constituir un mundo de ficción con límites espacio-temporales precisos (lo cual es, por definición el “plano diegético” de una obra ficcional); la segunda, que *Astrophel and Stella*, por su carácter de secuencia, cuenta con una línea narrativa más o menos clara; la tercera, porque es un concepto que me resulta imprescindible para poder aclarar la cuestión de que desde mi punto de vista la ironía, parodia y sátira, que algunos estudiosos han percibido en la secuencia como parte de la diégesis, son en realidad los principales recursos de construcción de los que Sidney se valió para crearla.

⁹¹ Cf. Richard B. Young, op. cit., p. 6-8, 14 y *passim*.

⁹² *Apud* Ringler, op. cit., p. xlix. También pueden encontrarse argumentos en contra de la lectura autobiográfica de *Astrophel and Stella* en Hallett Smith, *Elizabethan Poetry*; Jack Stillinger, “The Biographical Problem of Astrophel and Stella,” en *Journal of English and Germanic Philology* 59 (October 1960), p. 617-639. David Kalstone, *Sidney's Poetry: Contexts and Interpretations*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

III. 2.2 IRONÍA EN *ASTROPHEL AND STELLA*

Irony, the mode of the unsaid, the unheard, the unseen...

Linda Hutcheon

III.2.2.1 EL CONCEPTO DE IRONÍA

Desde Quintiliano hasta el siglo XVIII prevaleció la concepción de la ironía como una mera figura retórica que consiste en decir lo contrario de lo que realmente se desea. Fue hasta el primer Romanticismo alemán cuando el significado sufrió un cambio drástico debido a Friedrich Schlegel, quien si bien no se opuso al concepto clásico, decidió ir más allá:

Of course, there is also a rhetorical species of irony, which, sparingly used, has an excellent effect, especially in polemics; but compared to the sublime urbanity of the Socratic muse, it is like the pomp of the most splendid oration set against the noble style of an ancient tragedy.⁹³

De aquí a considerar la ironía como un mecanismo filosófico en vez de una mera figura retórica sólo había un paso, que Schlegel no tardó en dar:

Philosophy is the real homeland of irony, which one would like to define as logical beauty. [...] It is a mode that surveys everything and raises infinitely above all limitations, even above its own art, virtue, or genius.⁹⁴

Otro aspecto importante de la concepción de Schlegel sobre la ironía es que considera que su naturaleza descansa en la reunión de opuestos, entre el juego y la seriedad, entre la afirmación y la negación, entre la auto-creación y la auto-aniquilación:

In this sort of irony, everything should be playful and serious, guilelessly open and deeply hidden. [...] It contains and arouses a feeling of indissoluble antagonism between the absolute and the relative, between the possibility and the necessity of communication.⁹⁵

Finalmente, Schlegel también influyó en la consideración de la ironía como un recurso susceptible de ser utilizado en todo el texto y no sólo en oraciones aisladas: "only

⁹³ Schlegel citado por Ernest Behler, *German Romantic Literary Theory*, Nueva York, Cambridge University, 1993, p. 147.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 149.

poetry can also reach the heights of philosophy [...] and only *poetry does not restrict itself to isolated ironical passages, as rhetoric does*".⁹⁶

Llevando más lejos esta apertura en el significado del término, Kierkegaard en *The Concept of Irony* llegó a considerar la ironía como un "modo de ver las cosas, una manera de ver la existencia",⁹⁷ de tal forma que, para mediados del siglo XIX, un texto podía ser considerado como irónico sin que la ironía estuviera presente como una figura en el discurso. De hecho, desde entonces, la tendencia general no ha sido usar la ironía de manera directa, sino, como señala Cuddon, "como un tono o temperamento irónico, como una manera irónica de ver y sentir las cosas".⁹⁸

Al lado de estas extensiones filosóficas del término, se encuentran también las posturas de quienes se siguen enfocando en su calidad de recurso retórico, por ejemplo los integrantes del Grupo M, que consideran la ironía como una figura retórica que puede pertenecer tanto a la clase de los metasemas como a la de los metalogismos, y dependiendo de ello asume características distintas, aunque ambas cumplen una condición *sine qua non*: una discrepancia o incongruencia semántica entre las palabras y su contexto lingüístico, o entre las palabras y su referente. A las ironías del primer tipo de discrepancia, esto es, a las que presentan una oposición lógica entre las palabras y su contexto lingüístico, se les denomina "ironías de oposición". Un ejemplo socorrido de este tipo de ironía es el discurso de Marco Antonio en el acto III de *Julio Cesar* de Shakespeare, en donde la declaración de Marco Antonio de que Bruto era un hombre honorable se encuentra en franca oposición con el resto de las palabras de su discurso. El contexto lingüístico desacreditaba por completo lo que en apariencia podía pasar como un halago a Bruto:

⁹⁶ *Ibid.*, p. 148. Las cursivas son mías.

⁹⁷ *Apud* J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Londres, Penguin, 1998, s. v. "Irony".

⁹⁸ Traducción mía de "as an ironic temper or tone; an ironic way of looking at things and of feeling about them. (*Ídem*).

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears.
 I come to bury Caesar, not to praise him.
 The evil that men do lives after them;
 The good is oft interred with their bones.
 So let it be with Caesar. The noble Brutus
 Hath told you Caesar was ambitious.
 If it were so, it was a grievous fault,
 And grievously hath Caesar answered it.
 Here, under leave of Brutus and the rest
 -- For Brutus is an honorable man,
 So are they all, all honorable men --
 Come I to speak in Caesar's funeral.
 He was my friend, faithful and just to me.
 But Brutus says he was ambitious,
 And Brutus is an honorable man.⁹⁹

A las ironías de contraste semántico entre las palabras y su referente se les suele llamar “ironías de escala” y se dividen en meiosis, cuando el término connota menos de lo que correspondería a su referente (por ejemplo, cuando llamamos a una fuerte discusión un altercado) e hipérboles, cuando connota más, como sucede en el soneto “A una nariz” de Francisco de Quevedo, en el que, entre otras cosas, se dice que la nariz de un individuo es “un elefante boca arriba [...], un espolón de una galera, [...] una pirámide de Egipto”:

Érase un hombre a una nariz pegado,
 érase una nariz superlativa,
 érase una nariz sayón y escriba,
 érase un peje espada muy barbado.

Érase un reloj de sol mal encarado,
 érase una alquitara pensativa,
 érase un elefante boca arriba,
 era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,
 érase una pirámide de Egipto,
 las doce Tribus de narices era.

Érase un naricísimo infinito,
 muchísimo nariz, nariz tan fiera
 que en la cara de Anás fuera delito.¹⁰⁰

⁹⁹ William Shakespeare, *Complete Works*. “Julio Cesar”. Acto III escena 2. Glasgow, HarperCollinsPublishers, 1994, p. 1036.

Linda Hutcheon también se interesa en la ironía como recurso retórico, aunque se pronuncia por una perspectiva más global de su funcionamiento:

From the point of view of its discursive politics, the one thing that irony would not seem to be is what it is usually claimed to be: a simple antiphrastic substitution of the unsaid (called the “ironic” meaning) for its opposite, the said (called the “literal” meaning) –which is then either “set aside” or “sometimes “partially effaced” [...] Irony “happens” –and that is the verb I think best describes the process, it happens in the space between (and including) the said and the unsaid; it needs both to happen. What I want to call “ironic” meaning is inclusive and relational: the said and the unsaid coexist for the interpreter, and each has meaning in relation to the other because they literally “interact” to create the real “ironic meaning”. The ironic meaning is not, then, simply the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion or opposite of the said: it is always different –*other than* and more than the said [...] For me, it is the superimposition or rubbing together of these meanings (the said and the plural unsaid) with a critical edge created by a difference of context that makes irony happen.¹⁰¹

Además de señalar que el significado irónico no es producto de la mera sustitución del significado explícito por el implícito sino una conjunción de ambos, Hutcheon hace hincapié en que la ironía no sólo tiene una función antifrástica (la de establecer un contraste semántico entre el significado explícito y el implícito), sino también una función evaluativa que manifiesta la postura crítica de quien profirió el enunciado irónico:

The semantic contrast between what is stated and what is meant is not the only function of irony. Its other major role –on a pragmatic level– is often treated as if it were too obvious to warrant discussion: irony judges. [...] The pragmatic function of irony, then, is one of signaling evaluation, most frequently of a pejorative nature [...] Both of these functions –semantic inversion and pragmatic evaluation– are implied in the Greek root, *eironeia*, which suggest dissimulation and interrogation: there is both a division or contrast of meanings, and also a questioning, a judging. Irony functions, therefore, as both antiphrasis and as an evaluative strategy that implies an attitude of the encoding agent towards the text itself, an attitude which, in turn, allows and demands the decoder’s interpretation and evaluation.¹⁰²

¹⁰⁰ Quevedo, Francisco de, “A una nariz”, en *Ocho siglos de poesía en lengua española*. México, Porrúa, 1961, p. 195.

¹⁰¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000, pp. 12, 13 y 19.

¹⁰² *Ibid.*, p. 53.

La misma autora comenta que este reconocimiento de la diferencia entre las dos funciones de la ironía, la semántica o contrastiva y la pragmática o evaluativa, es vital también para la distinción entre parodia y sátira,¹⁰³ y por tanto, para el análisis de *Astrophel and Stella* en general, y del “Soneto 1” en particular, según tendremos oportunidad de constatar en los siguientes apartados.

Hemos dedicado tanta atención al concepto de ironía porque es el mecanismo principal del que se sirve Sidney para lograr lo que, a mi juicio, son sus tres propósitos fundamentales: hacer una parodia –con miras a la adaptación– del petrarquismo; satirizar, con el ánimo de toda sátira, corregir, la praxis de los poetas que imitaban sin asimilar realmente las convenciones de los géneros de la lírica grecolatina clásica y del petrarquismo; y ofrecer un modelo de lo que debía y no debía hacerse para crear una poesía amorosa de calidad. Pasemos ahora a una lectura del “Soneto 1” a la luz de las nociones sobre la ironía descritas en este apartado.

¹⁰³ “In this lack of differentiation between the two functions [contrastive and evaluative] appears to me to lie another key to the taxonomic confusion between parody and satire”. (*Idem*).

III.2.2.2. APLICACIÓN DEL CONCEPTO DE IRONÍA EN LA LECTURA DEL “SONETO 1” Y DE OTROS SONETOS DE LA SECUENCIA

You that poor Petrarch's long deceased woes
 With new-born sighs and denizen'd wit do sing;
 You take wrong ways; those far-fet helps be such
 As do bewray a want of inward touch,
 And sure, at length stol'n goods do come to light;
 “Sonnet 15”, *Astrophel and Stella*.
 Sir Philip Sidney

Al encontrar en *Astrophel and Stella* un soneto como el del epígrafe, en el que se critica a los poetas que “cantan con nuevos suspiros [...] las penas del pobre Petrarca muerto hace ya mucho tiempo”, pero, en el que, a la vez, no sólo se está haciendo precisamente esto, sino que se están siguiendo fielmente los parámetros impuestos por Petrarca en el *Cancionero*, no podemos sino admitir que Sidney era un excelente practicante de la ironía. La ironía permea no sólo en este soneto sino también en el “Soneto 1” y en toda la obra en general, en la que podemos encontrarla en el pleno ejercicio de sus dos funciones, la semántica o contrastiva y la pragmática o evaluadora, y revistiendo todas las formas que se han comentado en el apartado anterior.

Hablando específicamente del “Soneto 1”, podemos encontrar la ironía como el mecanismo filosófico de Schlegel y como el “modo de ver la existencia” de Kierkegaard, pero también como figura retórica, como un metasemema de ambas clases, “ironías de escala,” e “ironías de oposición”, aunque con un claro predominio de estas últimas, pues el contenido semántico del soneto es completamente contradicho por el contexto lingüístico de diversas maneras. Encontramos el primer ejemplo de “ironías de oposición” en un hecho que ya se había enunciado en el capítulo de análisis estructural: la oposición entre las aseveraciones de sinceridad, espontaneidad y simplicidad del contenido del soneto y su forma altamente compleja.

Dado que Astrophel debía escribir conforme a los dictados de su corazón (pues se supone que estaba siguiendo el consejo de su amada, “looke in thy heart and write”), el resultado tenía que ser una composición sencilla, franca, espontánea, que no debía imitar las convenciones petrarquistas no sólo porque resultarían artificiales para un poeta “amateur” tan “espontáneo”, sino porque en esa etapa de la relación no podían ser poéticamente veraces.

Sin embargo, hemos visto que sucede exactamente lo contrario en el “Soneto 1”. Se siguen “al pie de la letra” los rasgos temáticos de la convención petrarquista, se emplea una forma muy complicada en todos los niveles, sobre todo en el fonético, semántico y sintáctico, y se recurre al uso de metaplasmos, metasemas y metataxas de diversos tipos, entre las que destacan la compleja *gradatio* y la ingeniosa silepsis. Estamos, pues, frente a una excelente muestra de “ironía de oposición”: Astrophel afirma su falta de artificio, su sencillez, y la sinceridad de sus sentimientos, a través de una forma poética esencialmente artificial, el soneto, usando figuras retóricas nada sencillas, y siendo poco sincero en términos diegéticos, pues, como se ha comentado antes, en esta etapa de su incipiente relación con Stella no podía jugar aún el papel del típico enamorado petrarquista porque no había sido rechazado, y, sobre todo, porque no había en realidad un verdadero obstáculo para su amor.

Otro ejemplo claro de “ironía de oposición” es el hecho de que Astrophel afirme que “los pies [métricos] de otros sean extraños en su camino”, pero acabe escribiendo el soneto precisamente en un metro “extraño”, el dodecasílabo, el metro por excelencia de la tradición sonetista en Francia, en vez de usar el típico de la inglesa, el pentámetro yámbico.

Este mismo uso de las “ironías de oposición”, que se manifiesta, sobre todo, en que Astrophel afirme que hará o no hará algo pero acabe haciendo lo contrario, se encuentra en otros sonetos de la secuencia, por ejemplo el 90:

Stella, think not that I by verse seek fame,
 Who seek, who hope, who love, who live but thee;
 Thine eyes my pride, thy lips mine history:
 If thou praise not, all other praise is shame.

Nor so ambitious am I, as to frame
 A nest for my young praise in laurel tree:
 In truth, I swear I wish not there should be
 Graved in my epitaph a poet's name.

Nay, if I would, could I just title make,
 That any laud thereof to me should grow,
 Without my plumes from others wings I take:

For nothing from my wit or will doth flow,
 Since all my words thy beauty doth endite,
 And love doth hold my hand, and makes me write.

Como en el “Soneto 1”, Astrophel está procurando mostrar en este soneto la sinceridad de su amor, esta vez mediante la comparación de sí mismo con quienes escriben poesía amorosa sólo por convención o por propósitos puramente literarios. El autor con quien se está comparando es nada menos que Petrarca, a quien acusa indirectamente de haber escrito sus sonetos sólo para ganar fama como poeta y recibir la famosa corona de laurel, y con esto tenemos nuestra primera ironía de oposición: por un lado vemos la función evaluadora de la ironía en el juicio implícito de insinceridad que Astrophel arroja contra Petrarca, pero por otro notamos el fuerte contraste semántico que representa el que esté usando precisamente el petrarquismo, tanto en forma como en contenido, para hacer su crítica: la estructura 8+6 del soneto italiano, el leitmotiv del amante fervoroso que sólo vive para la mujer a la que ama, la proclamación de amor y devoción absolutas, y el *blason*, *i.e.*, la descripción idealizada de la mujer, sobre todo de su belleza física... todos recursos

canonizados en el *Cancionero* pero empleados aquí al servicio de una crítica al autor de éste.

Además, tenemos otra “ironía de oposición” en el hecho de que Astrophel acuse a Petrarca de falsedad (porque, en su opinión implícita, escribía por ambición literaria y no por amor), pero él mismo sea falso en sus protestas de amor y devoción, pues en la secuencia se muestra de diversas formas que su tan proclamado amor por Stella no era verdadero. Una de éstas es el hecho de que admita abiertamente su deseo por ella, cuando, como explica Spiller, en esa época amor y deseo estaban en franca oposición. Spiller incluso cita un verso de uno de los sonetos de *Astrophel and Stella* para ejemplificar esta cuestión:

‘Desire’ in the singular conversely had a narrower meaning than today, denoting sexual appetite, and thus often being opposed to love (“But ah, “Desire still cries, “give me some food”).¹⁰⁴

No satisfecho con su juicio crítico respecto a las motivaciones de Petrarca al escribir el *Cancionero*, y en un ejemplo supremo más de “ironía de oposición”, Astrophel afirma en el primer terceto que “no saldrá de él ninguna alabanza a Stella con plumas tomadas de otras alas”, cuando en realidad se está dedicando a ensalzar a Stella con la pluma del petrarquismo. La ironía de oposición es muy clara aquí: Astrophel asevera categóricamente que no utilizará “plumas tomadas de otras alas” para alabar a Stella, pero “su pluma” en esta alabanza ha sido evidentemente “tomada del ala” de Petrarca.

Volviendo al “Soneto 1”, la ironía no sólo está presente en él bajo la forma de “ironías de oposición”, sino también como un metasemema del tipo “ironías de escala”, concretamente como hipérbole, la cual se manifiesta en el quinto verso, “I sought fit words to paint the blackest face of woe”, que desde el uso del superlativo en la palabra “*blackest*” muestra la calidad hiperbólica del contenido. Astrophel no puede

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 124.

experimentar realmente un sufrimiento tan grande porque su amor apenas va naciendo y ni siquiera se lo ha manifestado a su amada. ¿Cómo puede querer “pintar la negrísima faz de la pena” por su amor no correspondido si ni siquiera sabe si Stella lo rechazará o no? (de hecho, como se verá más adelante, sí lo acepta en cierta forma).

La visión de la ironía como figura retórica que hemos estado explorando se vincula con otros aspectos de la ironía que Cuddon señala:

It seems fairly clear that most forms of irony involved the perception or awareness of a discrepancy or incongruity between the words and their meaning, or between actions and their results, or between appearance and reality. In all the cases may be an element of the absurd and the paradoxical.¹⁰⁵

Esto se aplica perfectamente al “Soneto 1”, en el que, además de la “discrepancia o incongruencia entre las palabras y su significado” y “entre la apariencia y la realidad” que hemos mostrado hasta ahora, también encontramos la “discrepancia o incongruencia entre las acciones y sus resultados”, la cual se manifiesta en el hecho de que Astrophel esté haciendo todo lo posible para crear un poema de amor, pero el resultado sea un retrato de frustración y derrota. Como hemos visto en el análisis de la estructura pragmática, en la lectura del “Soneto 1” pronto podemos notar que Astrophel no fue capaz de lograr su doble propósito, literario y amoroso, que había enunciado en los dos cuartetos: no sólo se nos revela como un pésimo poeta (según lo demuestran las numerosas fallas macro y microestructurales mencionadas en el capítulo de análisis formal), sino también como un pésimo enamorado, pues si realmente fuera el amante devoto que proclama ser, el soneto con que abre su secuencia no giraría en torno a sí mismo, sus sufrimientos y propósitos, sino en torno a la mujer que ama, como sucede, por ejemplo, en el “Soneto 1” de la mejor

¹⁰⁵ J. A. Cuddon, *op. cit.*, s. v. “Irony”.

secuencia isabelina de sonetos petrarquistas, *Amoretti* de Spenser,¹⁰⁶ en el que la dama, además de estar presente desde la primera línea con la sinécdoque, recibe un tratamiento muy diferente al que recibe Stella: mientras ésta es tratada con un lenguaje pleno de ironía, la amada de Spenser es retratada con uno pleno de adoración:

“Soneto 1” de <i>Astophel and Stella</i>	“Soneto 1” de <i>Amoretti</i> de Spenser
<p>Loving in truth, and faine in verse my love to show, That the dear She might take some pleasure of my paine, Pleasure might cause her reade, reading might make her know, Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,</p> <p>I sought fit words to paint the blackest face of woe, Studying inventions fine, her wits to entertaine: Oft turning others' leaves, to see if thence would flow Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-burn'd braine.</p> <p>But words came halting forth, wanting Invention's stay, Invention, Nature's child, fled step-dame Studie's blows, And others' feete still seem'd but strangers in my way.</p> <p>Thus great with child to speak, and helplesse in my throwes, Biting my trewand pen, beating my self for spite, "Foole," said my Muse to me, "look in thy heart and write."</p>	<p>Happy ye leaves when as those lily hands, Which hold my life in their dead-doing might, Shall handle you and hold in love's soft bands, Like captives trembling at the victor's sight.</p> <p>And happy lines, on which with starry light, Those lamping eyes will deign sometimes to look And read the sorrows of my dying sprite, Written with tears in heart's close-bleeding book.</p> <p>And happy rhymes bath'd in the sacred brook, Of Helicon whence she derived is, When ye behold that Angel's blessed look, My soul's long-lacked food, my heaven's bliss.</p> <p>Leaves, lines, and rhymes, seek her to please alone, Whom if ye please, I care for other none.¹⁰⁷</p>

Es terriblemente irónico que en vez de usar la forma por excelencia de la lírica amorosa de entonces, el soneto petrarquista, para ensalzar las cualidades de la mujer amada (como hace Spenser en su soneto), Astrophel lo emplee para realizar una caricatura patética y cómica de sí mismo.

A estas manifestaciones de la ironía como figura retórica en el “Soneto 1” se añade su presencia como el “modo de ver las cosas, [la] manera de ver la existencia” a la que Kierkegaard se refirió en *The Concept of Irony*, pues todos sus elementos estructurales, desde la voz poética hasta el tema, son presentados con este “modo” o

¹⁰⁶ Cf. Michael Spiller, quien afirma lo siguiente: “because of his easy control, from couplet up to sequence, and his rich variety of gestures of passion whether sportive or plaintive, Spenser offers the finest example, in his decade, of that intricate dance of passion and eloquence that was the Elizabethan sonnet sequence”. (*Op. cit.*, p. 149).

¹⁰⁷ Spenser, *Amoretti*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 74.

“temperamento”. Esto puede apreciarse muy claramente en la inversión irónica que Sidney hace (no sólo en este soneto, sino en toda la secuencia) de las piezas clave del petrarquismo: el poeta-enamorado devoto, la *donna angelicata*, el amor platónico y no correspondido, y el idealismo y espíritu contemplativo. En el apartado dedicado a la parodia nos ocuparemos puntualmente de esta cuestión. Por ahora sólo anunciaremos que tal inversión irónica es el mecanismo fundamental que Sidney emplea para realizar su parodia y crítica de la poesía petrarquista.

Estudiosos como Michael Spiller también notan en *Astrophel and Stella* la presencia de la ironía como el “modo de ver las cosas” que señalaba Kierkegaard, o como el “tono” que indica Cuddon:

*Through the whole sequence runs a tone of absurdity and irony that justifies our saying that Sidney created the first deconstructive lyric persona in the sonnets history.*¹⁰⁸

En el “Soneto 1” este tono irónico asume la forma de lo que en la tradición inglesa se denomina *self-mocking tone*. Como veremos más adelante, Sidney parodia la sobrevaloración de los sentimientos y pensamientos del poeta petrarquista a través de este tono, que se fortalece además con la inclusión de metáforas tales como la de estar en labor de parto de un embarazo de palabras, y la descripción de la situación en sí: podemos imaginarnos a Astrophel “mordiéndose su pluma holgazana” (“biting my truant pen”) y mesándose los cabellos o dándose de golpes en la frente (“beating myself for spite”) porque “no le sale” el poema. ¿Es posible una presentación más irónica del amante petrarquista?

De igual manera, en el “Soneto 1” podemos encontrar la ironía como la describe Schlegel: como un mecanismo que oscila entre “el juego y la seriedad” (“in this sort of irony, everything should be playful and serious”), entre “la afirmación y la negación”, y

¹⁰⁸ Cf. Michael Spiller, *op. cit.*, p. 108.

entre “la auto-creación y la auto-aniquilación”, pues mientras que el *self-mocking tone*, la metáfora ridícula del poeta embarazado de palabras, y la descripción de Astrophel mordiendo su pluma y golpeándose la frente cubren la parte de juego, su angustia y frustración por no poder cumplir su cometido de hacer un buen poema para persuadir a Stella de su amor son diegéticamente reales y, por ende, serios.

En suma, podemos concluir que en el “Soneto 1”, y en la mayor parte de la obra, Sidney utiliza todas las formas de ironía disponibles para caracterizar a Astrophel como un mal poeta y un mal enamorado y lo hace con el objeto de fustigar en él la imitación mecánica del petrarquismo tan común en la Inglaterra isabelina. En esta etapa de la secuencia (lo enfatizo porque, como ya se ha comentado, no es así en toda), Astrophel resulta la encarnación perfecta del típico amante-poetastro petrarquista cuya praxis poética Sidney busca satirizar no sólo en este soneto, sino en varios otros, por los afanes didácticos antes mencionados.

III.2.3 PARODIA EN ASTROPHEL AND STELLA

La parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice.

Linda Hutcheon

III.2.3.1. EL CONCEPTO DE PARODIA

A diferencia del concepto de ironía, que es relativamente unívoco y aceptado por la mayoría de estudiosos, el concepto de parodia ha suscitado una gran controversia en la actualidad. Dos especialistas en el tema, Margaret A. Rose y Linda Hutcheon, coinciden en que la parodia es un cierto tipo de imitación,¹⁰⁹ pero se han enzarzado en una disputa que ha puesto en duda la esencia misma de esta estrategia discursiva.

Margaret A. Rose realiza una exploración de la manera en que se ha empleado el término desde sus orígenes en la Grecia clásica hasta la actualidad, y muestra que regularmente se le ha asociado con una intención ridiculizante o un efecto cómico, de manera que para ella la condición *sine qua non* de la parodia sería precisamente ésta:

The creation of *comic* incongruity or discrepancy will be taken as a significant distinguishing factor in parody in the definitions given of it in this book [...] Parody may be defined in general terms as the *comic* refunctioning of 'preformed' linguistic or artistic material.¹¹⁰

Por su parte, Linda Hutcheon, basándose en su observación de la manera en que se realiza la parodia en la actualidad, no sólo en la literatura sino también en las artes plásticas, la música, la arquitectura y el cine, considera que el efecto cómico puede o

¹⁰⁹ Cf. Linda Hutcheon: "Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion". (Op. cit. p. 6) y Margaret A. Rose: "Parody in its broadest sense and application may be described as first *imitating* and then changing, either and some times both, the 'form' and 'content', or style and matter, or syntax and meaning of another work, or more simply, its vocabulary". (*Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. p. 45, las cursivas son mías).

¹¹⁰ Margaret A. Rose, *ibid.* p. 31 y 52. Las cursivas son mías.

no estar presente porque es uno más dentro del amplio “ethos pragmático” de la parodia:

Chapter 3 will return to that stubborn definition of the characteristic of ridicule or of the comic in most definitions of parody, a retention that modern parodic practice contests. In its place, I would suggest a range of pragmatics “ethos” (ruling intended effects), from the reverential to the playful to the scornful.¹¹¹

En cambio, diría la autora, el elemento que siempre está presente es una “distancia crítica irónica” o una “inversión irónica”:

The definition of parody as ridicule that developed in tandem with the art of Pope, Swift and Hogarth doesn't necessarily feel right today [...] From observing it at work, I chose to define parody as a form of repetition with ironical critical distance, marking difference rather than similarity [...] Ironic inversion is a characteristic of all parody”.¹¹²

Hutcheon no sólo está en desacuerdo con Margaret Rose respecto a la forzosa inclusión del efecto cómico en la parodia, lo que ella considera una “limitación del concepto”, sino también en la cuestión de la discrepancia o incongruencia cómica que Rose considera la esencia de ésta:

Rose's stress on incongruity, discrepancy, and discontinuity does not account for the forms of twentieth-century parody [...] Her insistence on the presence of comic effect (without it, any definition, she feels would not serve “a useful, distinct purpose” as a critical term) is also restrictive. A more neutral definition of repetition with critical difference would allow for the range of intent and effect possible in modern parodic works.¹¹³

Así pues, Linda Hutcheon diría que si bien la parodia ha sido y puede ser usada para ridiculizar o para crear efectos cómicos, no es ésta su única función; tiene muchas otras, por ejemplo, puede constituir una forma de enfrentarse al poder de discursos dominantes (como en la literatura poscolonial y feminista), una forma de “aproximación productiva-creativa a la tradición”,¹¹⁴ o una suerte de recurso para lidiar con lo que Harold Bloom ha denominado “the anxiety of influence”:

¹¹¹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 29.

¹¹² *Ibid.*, p. xii y 6.

¹¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁴ Siegmund-Schultze. Apud Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 7.

Parody is one mode of coming to terms with the texts of that “rich and intimidating legacy of the past” [...] They [the modern artists] signal less an acknowledgement of the “inadequacy of the definable forms” of their predecessors than their own desire to “refunction” those forms to their own needs.¹¹⁵

Como veremos en el próximo apartado, yo considero que ésta es precisamente una de las razones principales por las que Sidney decidió usar la parodia como estrategia discursiva en *Astrophel and Stella*; mas por ahora nos ocuparemos de otra cualidad de la parodia, que tanto Linda Hutcheon como Margaret A. Rose coinciden en señalar, y que considero fundamental para entender la eclosión de sonetos de la Inglaterra isabelina: así como la parodia puede desacreditar o ridiculizar, también refuerza:

Parody always implicitly reinforces even as it ironically debunks [...] Its transgression is always authorized. In imitating, even with critical difference, parody reinforces. Even Max Beerbohm’s parodies in *A Christmas Garland* might be seen to suggest less a rejection of the methods of those writers parodied than a situation in which they are still negotiable [...] Parody is fundamentally double and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression.¹¹⁶

Antes de leer esto, me desconcertaba profundamente que *Astrophel and Stella* fuera la responsable de la eclosión de secuencias de sonetos petrarquistas en Inglaterra cuando en realidad estaba criticando las convenciones del petrarquismo mediante la ironía, la parodia y la sátira. ¿Acaso los poetas isabelinos no se percataban de esto? ¿Por qué decidieron seguir escribiendo tantas obras a imitación de lo que Sidney había criticado tan evidentemente? La respuesta es ahora clara: porque al parodiar las convenciones del petrarquismo Sidney también las reforzó y abrió la senda para lo que Margaret A. Rose señala como uno de los principales efectos de la parodia: “la renovación de normas” o convenciones al recrearlas en un nuevo contexto:

Further differences between the satire and the parody are that the satirist may be concerned with attacking either that which is considered normative or distortions of the norms which they wish to project, but that the parodist may also recreate or imitate certain norms or their distortions in order to attack or defend them in the parody text. If the perspective of some parodists may seem to be anti-normative

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. xii y 26.

and distortive, *much parody has served to renew norms by recreating them in a new context before making them the subject of a new critique and analysis.*¹¹⁷

De esta manera, podemos decir que la gran cantidad de secuencias petrarquistas en el periodo isabelino obedece a este efecto de “revitalización” de las convenciones que Sidney provocó con su uso de la parodia en *Astrophel and Stella*, pero también al efecto conservador que Linda Hutcheon señala:

I see parody as operating as [sic] a method of inscribing continuity while permitting critical distance. *It can, indeed, function as a conservative force in both retaining and mocking other aesthetic forms:* but it is also capable of transformative power in creating new syntheses, as the Russian formalists argued.¹¹⁸

Al parodiar las convenciones del petrarquismo Sidney no sólo las revitalizó, sino que inscribió su continuidad, aunque con una distancia crítica e irónica que, como veremos más adelante, permitió a los mejores poetas del período crear una poesía mucho más natural y realista.

¹¹⁷ Margaret A. Rose, *ibid.* p. 82. Las cursivas son mías.

¹¹⁸ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 20. Las cursivas son mías.

III.2.3.2 APLICACIÓN DEL CONCEPTO DE PARODIA EN LA LECTURA DEL “SONETO 1” Y DE OTROS SONETOS DE LA SECUENCIA: PARODIA DEL SISTEMA PETRARQUISTA

Parody is much more frequently the symptom of satiation. A protest is made against that which has been transmitted. Boredom, satiation, or lack of belief unburden themselves in laughter.

Margaret A. Rose

L'auteur éprouve le besoin, à un moment de sa carrière - même si c'est seulement à travers l'ironie - de pactiser avec les conventions littéraires et formelles elles-mêmes. La parodie pourrait alors devenir exorcisme, acte d'émancipation.

Linda Hutcheon

“Hartazgo” respecto a un estado de cosas imperante y deseo de protestar en contra; “practicar las convenciones literarias” a través del crisol de la ironía para llevar a cabo un acto de “exorcismo” o de “emancipación”... Ambas explicaciones del por qué un autor puede sentirse atraído a la parodia se aplican perfectamente a Sidney. Encontramos la muestra de la primera, el hartazgo de Sidney ante el conjunto de normas y recursos artificiales en que se había convertido el petrarquismo¹¹⁹ (y su deseo de protestar en contra) en su obra de crítica literaria, la *Defense of Poesie*:

But truly many of such writings as come under the banner of unresistable love, if I were a mistress, would never persuade me they were in love: so coldly they apply fiery speeches, as men that had rather read lovers' writings (and so caught up certain swelling phrases which hang together, like a man that once told me the wind was at Northwest and by South, because he would be sure to name winds enough), then that in truth they feel those passions, which easily as I think, may be betrayed by that same forcibleness or Energia, as the Greeks call it, of the writer. But let this be a sufficient, though short note that we miss the right use of the material point of Poesy. Now, for the outside of it, which is words, or (as I may term it) diction, it is even well worse, so is that that honey-flowing matron Eloquence, appareled, or rather disguised, in a courtesan-like painted affectation. One time with so far-fetched words that many seem monsters but must seem strangers to any poor Englishman; another time with coursing of a letter, as if they were bound to follow the method of a dictionary; another time with figures and flowers, extremely winter-starved.¹²⁰

¹¹⁹ Cf. Spiller: “The decay of Petrarchan rhetoric into a flourishing of antithesis and gestures was something that Sidney rigidly disliked. (*Op. cit.*, p. 120).

¹²⁰ Sir Philip Sidney, *Defense of Poesy*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1970, p. 51.

Después de leer esta crítica abierta tanto a la forma como al contenido de la poesía petrarquista es muy difícil creer que Sidney quisiera hacerse eco de ella sólo para expresar sus sentimientos hacia Lady Penelope Rich. Parece más lógico pensar que lo hiciera por las razones que Margaret Rose señala como causantes de la parodia, saciedad y deseo de protesta, y por las que señala Linda Hutcheon: la intención de realizar un acto de “exorcismo” o de “emancipación”, pues podemos entender el peso que debió haber ejercido sobre los hombros de Sidney una tradición literaria tan importante (nada menos que la forma por antonomasia de escribir poesía amorosa desde mediados del siglo XIII) y su necesidad de emanciparse de ella a través de un uso irónico, paródico y satírico. Analicemos con más detalle esta cuestión.

Si, como indica Linda Hutcheon, la parodia es una “imitación con distancia crítica o irónica”, podemos decir que Sidney se emancipó de la poesía petrarquista al parodiarla imitando sus preceptos en *Astrophel and Stella* con una distancia crítica muy evidente marcada por el uso de la ironía que analizamos en el apartado anterior. Y esto es así en casi toda la obra, en la que podemos encontrar una clara imitación irónica de los principales rasgos distintivos de la poesía del *Cancionero*, tanto en el ámbito de la forma (v. gr., la idea de estructurar composiciones líricas en una secuencia, el uso del soneto, el mismo tipo de dicción y de figuras retóricas), como en el del contenido (e. g., el sufrimiento del amor no correspondido, la idealización de la mujer y otros motivos poéticos que habían recibido un tratamiento serio en, por ejemplo, la *Vita Nuova* de Dante y el *Cancionero* de Petrarca).

La principal manera en que se parodia la poesía petrarquista en *Astrophel and Stella* es la inversión irónica de sus cuatro piezas clave: el poeta-enamorado devoto,

la *donna angelicata*, el amor platónico y no correspondido, y el idealismo, trascendentalismo y espíritu contemplativo.

Hemos anunciado ya la inversión irónica de la primera pieza clave del petrarquismo, el poeta-enamorado devoto, en el apartado sobre la ironía, donde mencionamos que mediante ésta Sidney hace de Astrophel la antítesis del poeta-amante petrarquista al hacer que su profesión de amor no fuera sincera, su sufrimiento fuera meramente convencional, y su praxis poética fuera mediocre. Profundizaremos ahora en esta cuestión.

En la parodia (cumplimiento a la inversa) de los rasgos distintivos del amante petrarquista en el “Soneto 1”, Sidney está parodiando tres de los motivos más importantes del *Cancionero*: la gran valoración de los sentimientos y pensamientos del poeta petrarquista, la devoción que suele profesar a su amada, y sus aseveraciones de espontaneidad y simplicidad.

Sidney parodia el primer motivo, el gran valor asignado a los sentimientos y pensamientos de la voz poética, mediante la presentación irónica –en su vertiente hiperbólica– de los sentimientos y pensamientos de Astrophel. En el apartado sobre la lectura literal vimos algo de esto cuando notamos que la profunda pena que embarga a la voz poética del *Cancionero*, ese sentimiento que le hace suspirar, llorar amargamente y deambular sin rumbo fijo, es trivializada en el “Soneto 59” de *Astrophel and Stella*. Pero no sólo en este soneto sucede dicha inversión irónica; ya desde el “Soneto 1” estaba presente. Citaré a continuación un soneto del *Cancionero* en el que sí se están expresando estos sentimientos de manera seria y el “Soneto 1”, para que el lector pueda apreciar por sí mismo esta cuestión:

Lluévenme amargas lágrimas del rostro con un viento angustioso de suspiros, cuando vuelvo hacia vos los ojos míos, por quien sólo del mundo yo me aparto.	Loving in truth, and faine in verse my love to show, That the dear She might take some pleasure of my paine, Pleasure might cause her reade, reading might make her know, Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,
--	--

<p>Es cierto que la dulce mansa risa aún apacigua mis deseos ardientes, y me sustrae del fuego de martirios, mientras atento y fijamente os miro.</p> <p>Pero luego el aliento se me hiela cuando veo al partir que mis estrellas esos gestos suaves de mí apartan.</p> <p>Librada al fin con amorosas llaves sale del pecho el alma por seguiros; y tras mucho pensar de allí se arranca.¹²¹</p>	<p>I sought fit words to paint the blackest face of woe, Studying inventions fine, her wits to entertaine: Oft turning others' leaves, to see if thence would flow Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-burn'd braine.</p> <p>But words came halting forth, wanting Invention's stay, Invention, Nature's child, fled step-dame Studie's blows, And others' feete still seem'd but strangers in my way.</p> <p>Thus great with child to speak, and helplesse in my throwes, Biting my trewand pen, beating my self for spite, "Foole," said my Muse to me, "look in thy heart and write."</p>
--	---

Es indudable la gran diferencia en el tratamiento de las emociones en ambos sonetos. Frente a la seriedad del sufrimiento de la voz poética de Petrarca, tenemos una descripción muy irónica del de Astrophel a través del uso del *self mocking tone* y de la imagen ridícula del poeta “embarazado” y en labor de parto. Como en el “Soneto 59”, en el “Soneto 1” Sidney convirtió en una mascarada el profundo dolor del amante petrarquista a través de la ironía y la parodia.

El segundo rasgo del poeta-enamorado petrarquista que Sidney parodia en el “Soneto 1” mediante la inversión irónica es la devoción que profesa a la mujer de la que está enamorado. Hemos comentado ya que si Astrophel realmente fuera el amante devoto que sí es el del *Cancionero*, el soneto no giraría en torno a él, sus sufrimientos y propósitos, sino en torno a la mujer que ama. Astrophel es demasiado egocéntrico como para rendir la adoración, casi pleitesía, del verdadero amante petrarquista. Esperamos haber demostrado ya esta cuestión con la comparación que hicimos del “Soneto 1” con el soneto 1 de *Amoretti* de Spenser, en donde sí se rinde fielmente dicha adoración; sólo hace falta mencionar que esta inversión irónica del poeta-enamorado devoto se da en casi toda la secuencia, en la que el centro no es realmente Stella sino Astrophel y sus cuitas. John Buxton apoya esta aseveración

¹²¹ Soneto XVII, *op. cit.*, p. 163.

cuando afirma que al menos en los primeros 32 sonetos, Stella es más una excusa para escribir sonetos que el objeto de la devoción del poeta.¹²²

Finalmente, llegamos al último motivo del petrarquismo que se parodia en el “Soneto 1” a través del cumplimiento a la inversa de los rasgos distintivos del amante-poeta petrarquista: sus aserciones de espontaneidad, sinceridad y simpleza, que desde el uso del soneto como forma de expresión, no pueden ser sino falsas, como bien señala Spiller:

The sonnet, of course, can never be spontaneous, because the contrivance of the rimes is too intricate and the closure at the fourteenth is preordained; but because it is short it can seem to be spontaneous, if it looks like a moment's pause for reflection, the self arrested in self-contemplation.¹²³

Hemos hecho ya énfasis en el fuerte contraste irónico que implica el que Astrophel se esté presentando en el “Soneto 1” como un novato en cuanto a la escritura de poesía se refiere y, sin embargo, esté empleando una forma estrófica muy refinada y varios figuras retóricas elaboradas y complejas, pero no nos hemos detenido a pensar en por qué Sidney haría lo que parece un despropósito dentro de su poética: arrojar una duda sobre la verosimilitud de Astrophel al marcar una clara incongruencia entre sus acciones y sus palabras mediante la ironía.

Si, como hemos visto, para Sidney era muy importante que sus personajes parecieran arrancados del “mundo real”, ¿por qué sabotearía la verosimilitud de Astrophel evidenciando su incongruencia? Creo que sólo un propósito mayor podría desviarlo de cumplir un precepto tan importante para él: el de parodiar las aserciones de sinceridad, simplicidad y espontaneidad de la voz poética del *Cancionero*, quien en numerosos sonetos enfatiza que sus versos son un producto espontáneo del amor, el sufrimiento y la devoción que profesaba a Laura, cuando en realidad son una

¹²² “At least in the first 32 sonnets she is an excuse for writing sonnets rather than the object of the poet's devotion” (*op. cit.*, p. 105).

¹²³ Spiller, *op. cit.*, p. 59.

reconstrucción muy artística de sentimientos y pensamientos. Si recordamos que en el "Soneto 90" Sidney hace decir a Astrophel que Petrarca había escrito sus sonetos no por amor sino por propósitos puramente literarios (ganar fama como poeta y llegar a recibir la famosa corona de laurel), podemos constatar que la distancia crítica con la que Sidney se acercó al petrarquismo era tan grande que le permitía ver sus puntos débiles, en este caso, las protestas de simplicidad y espontaneidad en poemas evidentemente retóricos y elaborados, y entender que quisiera parodiarla a través de Astrophel.

Dentro de la idea de que Sidney buscaba hacer de *Astrophel and Stella* una especie de "Mirror for poets", es decir, un espejo de lo que un poeta debía y no debía hacer para crear una poesía de calidad, estaríamos aquí frente algo que debía evitarse: jugar el papel del *naif*, fingir que lo que se está escribiendo es producto de una explosión de sentimientos, cuando es evidente el gran trabajo artístico que hay detrás. En varios otros sonetos de la secuencia se advierte esta misma parodia del papel del *naif*, por ejemplo en el 74:

I never drank of Aganippe well,
Nor ever did in shade of Tempe sit,
And Muses scorn with vulgar brains to swell;
Poor layman I, for sacred rites unfit.

Some do I hear of poets' fury tell,
But (God wot) wot not what they mean by it:
And this I swear by blackest brook of hell,
I am no pick-purse of another's wit.

How fall it then, that with so smooth an ease
My thoughts I speak, and what I speak doth flow
In verse, and that my verse best wits doth please?

Guess we the cause. "What, if it thus?" Fie, no.
"Or so?" Much less. "How then?" Sure, thus it is:
My lips are sweet, inspir'd with Stella's kiss.

Puede advertirse la manera en que Sidney parodia las protestas de espontaneidad y simplicidad del amante petrarquista al hacer que Astrophel busque pasar por un hombre ingenuo, inexperto y profano en el arte de hacer poesía, pero en realidad escriba un poema muy artístico con un gran bagaje literario detrás:

As Janet Scout has pointed out, the poem has a most impressive ancestro ranging from Persius to the Pléiade, and that is precisely the point: the vehement denial of literary pretension in a poem so thoroughly literary is a joke in which the poet-lover, *assuming the pose of ingeniousness and simplicity he finds in his models, makes fun by protesting too much; he insists on his homeliness ("Poore Layman I"), is clumsy in a studied and witty way (" [God wot] wot not what they mean by it"), swears his grim alliterative oath, and ends with a rhetorical guessing game.* Astrophel is distinguishing himself from the conventional manner by means of parody, and the parody itself constitutes a manner which enables him to demonstrate, even dramatize, the difference between writing and kissing.¹²⁴

Pasemos ahora a examinar la manera en que se parodia la *donna angelicata* del petrarquismo mediante la inversión irónica de sus principales rasgos distintivos. Así como Astrophel no es el amante devoto que debería ser según las convenciones de Petrarca, Stella tampoco es el ser etéreo y *quasi* angelical que retrató éste en el *Cancionero*; es una mujer real, "de carne y hueso", que no duda en llamar tonto a su "ferviente" enamorado cuando lo ve padecer por sandeces ("Foole," said my Muse to me, "look in thy heart and write. "). Ahondemos un poco más en esto.

La mujer de la poesía petrarquista y de los *stilnovisti*, la *donna angelicata*, era una especie de ser celestial puro y bello que ejercía una suerte de transformación espiritual en el poeta-amante y por ello era tratada con un respeto cercano a la adoración, de manera que no había una verdadera comunicación con ella, ni relación alguna en términos físicos:

The lady is of this World, indeed, and comes and goes in the city streets; *but her beauty mediates the radiance of God, and when it strikes the beholder he is changed 'in a moment, in the twinkling of an eye'. It is the appearance of the Lady to her admirer that is the crucial event, not the communication between lover and lady.* Indeed, for the *stilnovisti* the *salute* is an event which quite extinguishes

¹²⁴ Richard B. Young, *op. cit.*, pp. 7 y 8. Las cursivas son mías.

*subsequent conversation: their ladies hardly speak to them after greeting, and pass on their way like heavenly visitants.*¹²⁵

En *Astrophel and Stella* ocurre precisamente lo contrario. En una muestra más de la inversión irónica que Linda Hutcheon señala como la característica esencial de la parodia, Astrophel no sólo conversa con Stella, sino que incluso llega a besarla:

O kiss, which dost those ruddy gems impart,
Or gems or fruits of new-found paradise,
Breathing all bliss, and sweetening to the heart,
Teaching dumb lips a nobler exercise;

O kiss, which souls, even souls, together ties
By links of love and only nature's art,
How fain would I paint thee to all men's eyes.
Or of thy gifts at least shade out some part!

But she forbids; with blushing words she says
She builds her fame on higher-seated praise.
But my heart burns; I cannot silent be.

Then, since, dear life, you fain would have me peace,
And I, mad with delight, want wit to cease,
Stop you my mouth with still still kissing me (Soneto 81, p.179).

Y todavía va más lejos: intenta seducirla, como se describe en la “Canción Octava”:

“Stella, sovereign of my joy,
Fair triumpher of annoy;
Stella, star of heavenly fire,
Stella, lodestar of desire;

“Stella, whose voice, when it speaks,
Senses all asunder breaks;
Stella, whose voice, when it singeth,
Angels to acquaintance bringeth ;

“*Stella, in whose body is
Writ each character of bliss;*
Whose face all, all beauty passeth,
Save thy mind, which yet surpasseth ;

“*Grant, O grant;* but speech, alas,
Fails me, fearing on to pass:
Grant—O me, what am I saying?

¹²⁵ Michael Spiller, *ibid.*, p. 30. Las cursivas son mías.

But no fault there is in praying.

“Grant, O dear! on knees I pray”
 (Knees on ground he then did stay),
 “That, not I, but since I love you,
 Time and place for me may move you.

“*Never season was more fit,*
Never room more apt for it;
 Smiling air allows my reason;
 These birds sing: now use the season.

“This small wind, which so sweet is,
 See how it the leaves doth kiss;
 Each tree in his best attiring,
 Sense of love to love inspiring.

“Love makes earth the water drink,
 Love to earth makes water sink;
 And, if dumb things be so witty,
 Shall a heavenly grace want pity?”

There his hands, in their speech, fain
 Would have made tongue's language plain;
 But her hands, his hands repelling,
 Gave repulse, all grace excelling.

Así pues, podemos afirmar que en *Astrophel and Stella* la mujer pasa de ser el agente de la transformación espiritual petrarquista a ser un objeto de deseo carnal. Esta transición se advierte muy claramente en el “Soneto 71”, en donde Sidney muestra cómo un poeta contemporáneo puede repetir las alabanzas petrarquistas sobre la belleza y virtud de la *donna angelicata*, y sonar casi como la voz poética del *Cancionero*, pero en realidad creer otras cosas y tener otros fines, según se muestra en el último verso:

Who will in fairest book of Nature know
 How virtue may best lodg'd in beauty be,
 Let him but learn of Love to read in thee,
 Stella, those fair lines which true goodness show.

There shall he find all vices' overthrow,
 Not by rude force, but sweetest sovranty
 Of reason, from whose light those night-birds fly,

That inward sun in thine eyes shineth so.

And, not content to be Perfection's heir
Thyself, dost strive all minds that way to move
Who mark in thee what is in thee most fair.

So while thy beauty draws the heart to love,
As fast that virtue bends that love to good.
But ah, Desire still cries: "Give me some food!" (Cursivas mías).

El movimiento paródico es muy claro: en los 13 primeros versos se ofrece un compendio preciso de las principales ideas neoplatónicas de “lo bueno y lo bello” que estaban detrás del petrarquismo, sólo para revertirlas drásticamente en el verso 14 al declarar la supremacía del deseo carnal sobre ellas.

Esto se vincula con la inversión irónica de otro de los elementos esenciales del petrarquismo: el amor platónico y no correspondido, la cual se ilustra en los sonetos y canciones que hemos referido, pero también en muchos otros poemas de la secuencia, por ejemplo en los sonetos 62, 64, 78, 71, 72, 76, 77 y en las canciones 2 y 9. Citaremos, para ejemplificar, el “Soneto 62”:

Late tir'd with woe, ev'n ready for to pine,
With rage of love, I call'd my love unkind;
She is whose eyes Love, though unfelt, doth shine,
Sweet said that I true love in her should find.

I joy'd, but straight thus water'd was my wine,
That love she did, but lov'd a Love not blind,
Which would not let me, whom she lov'd, decline
From nobler course, fit for my birth and mind:

And therefore by her love's authority,
Will'd me these tempests of vain love to flee,
And anchor fast myself on Virtue's shore.

Alas, if this the only metal be
Of Love, new-coin'd to help my beggary,
Dear, love me not, that you may love me more.

He elegido citar este soneto porque es el primero en el que, de manera implícita, se señala que Astrophel no ama a Stella platónicamente sino que la desea y espera que

ella también pase de la etapa del amor platónico y acceda a la consumación física de su pasión. Lo que aquí apenas se sugiere, adopta una forma completamente explícita en el “Soneto 64”, en donde Astrophel urge a Stella a abandonar la convención del amor platónico y no correspondido:

No more, my dear, no more these counsels try,
 Oh give my passions leave to run their race:
 Let Fortune lay on me her worst disgrace,
 Let folk o'ercharg'd with brain against me cry,

Let clouds bedim my face, break in mine eye,
 Let me no steps but of lost labor trace,
 Let all the earth with scorn recount my case,
 But do not will me from my love to fly.

I do not envy Aristotle's wit,
 Nor do aspire to Caesar's bleeding fame;
 Nor aught do care, though some above me sit;

Nor hope, nor wish another course to frame,
 But that which once may win thy cruel heart:
 Thou art my wit, and thou my virtue art.

Y, para la completa inversión irónica del amor no correspondido de la poesía petrarquista, Sidney hace que si bien Stella no ceda a las demandas “físicas” de Astrophel, sí acceda a confesarle su amor en el “Soneto 69”:

Oh joy, too high for my low style to show:
 Oh bliss, fit for a nobler state than me:
 Envy, put out thine eyes, lest thou do see
 What oceans of delight in me do flow.

My friend, that oft saw through all masks my woe,
 Come, come, and let me pour myself on thee;
 Gone is the winter of my misery,
 My spring appears, oh see what here doth grow.

For Stella hath with words where faith doth shine,
 Of her high heart giv'n me the monarchy:
 I, I, oh I may say that she is mine,

And though she give but thus condition'ly
 This realm of bliss, while virtuous course I take,
 No kings be crown'd, but they some covenants make.

Esta inversión irónica del “amor no correspondido” se relaciona también con la inversión irónica de otro elemento fundamental de la lírica petrarquista: su idealismo, trascendentalismo y espíritu contemplativo. Ya en el capítulo dos me había referido al hecho de que desde Wyatt se empezaba a mostrar una clara divergencia ideológica respecto al petrarquismo debido a la idiosincrasia distinta del pueblo inglés. Retomaré ahora la oposición que mencionamos entre el realismo y espíritu de acción del hombre británico y el idealismo y espíritu contemplativo de Petrarca para mostrar cómo la inversión irónica de ésta y de las otras cuatro piezas clave del petrarquismo da lugar a un tratamiento completamente distinto de las relaciones amorosas en *Astrophel and Stella*.

El espíritu realista, proclive a la acción, del hombre británico se manifiesta en la biografía de los principales escritores isabelinos, que además de ser grandes literatos, ocupaban cargos importantes dentro del aparato del estado, pues como bien afirma John Buxton, en esos tiempos “no se suponía que las dotes de un erudito o de un artista incapacitaran a un hombre para los negocios o cuestiones prácticas, ni la habilidad intelectual era vista como necesariamente opuesta al buen sentido”.¹²⁶ Así, por ejemplo, apenas terminando su viaje educativo por las principales cortes europeas, Sir Philip Sidney busca involucrarse inmediatamente en la vida pública de su país:

Back in England again, with the good-will of Protestant Europe, and ‘the hope of all learned men’, *Sidney wished and expected to engage in practical affairs, to shape to virtuous action the earthly learning and experience which he had now acquired.*¹²⁷

Por fuerza, esta axiología pragmática tenía que manifestarse en una literatura diferente, como el mismo Buxton se apresura a señalar:

¹²⁶ Traducción mía de “the gifts of a scholar or of an artist were not then supposed to unfit a man for practical affairs, nor was intellectual ability thought of as necessarily opposed to good sense”. (*Op. cit.*, p. 144).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 80. Las cursivas son mías.

We must never forget that the New Poetry in England owed its characteristic excellences, above all, its humanity, to the fact that it was brought into being by men who, whatever the care and concentration they gave to literature, always remembered that their first concern was with life. For this reason, the practical, hard-headed, empirical English have produced more of the world's great poetry than any other people.¹²⁸

Estas características del hombre realista, “práctico” y “sagaz”, también tenían que manifestarse en un cambio radical en la concepción de la mujer. Por ejemplo, Buxton comenta de Greville que “su actitud con respecto a las mujeres estaba muy lejos de la adoración petrarquista y era una pérdida de tiempo buscar una relación amorosa real detrás de su poesía”.¹²⁹ Lo mismo puede decirse de Sidney sin lugar a dudas.

No obstante, cabe aclarar que este repudio del tratamiento petrarquista de las relaciones amorosas no es sólo producto de una idiosincrasia distinta sino también de la diferencia temporal. Sería impreciso aducirla sólo a las características del pueblo inglés cuando también estaba presente en varios sonetos de la *Pléiade* y en las obras de algunos eruditos italianos, por ejemplo de Giordano Bruno, quien no sólo llega a afirmar que “deseaba que las mujeres fueran honradas y amadas como debían ser honradas y amadas, pero no convertidas en objeto de una idolatría abrumadora”,¹³⁰ sino que además hace una crítica acerba al petrarquismo en *De gli Eroici Furori*, cuya dedicatoria, dirigida al propio Sidney, ofrece un excelente compendio de las principales críticas contra la poesía petrarquista:

Verdaderamente (muy noble caballero) la marca de una mente baja, bestial y asquerosa es estar siempre estudiando, espiando y otorgando los pensamientos más cuidadosos a la belleza de un cuerpo femenino. ¡Oh Dios! ¿Qué espectáculo más inmoral e innoble podría ser puesto frente a los ojos de un hombre de sentimientos sinceros que el de un hombre ensimismado, afligido, torturado, triste, melancólico, a veces frío, a veces apasionado, a veces fervoroso, a veces todo tembloroso, a veces pálido, a veces sonrojado, a veces en las profundidades de la confusión, a veces activo y resuelto?... ¡Qué tragicomedia es ésta! ¿Qué acción (digo) más digna de pena y risa puede ser representada en este teatro del mundo,

¹²⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹²⁹ Traducción mía de “Greville’s attitude to women was very far from the Petrarchan adoration, and it was a waste of time to look for any serious love affair behind his poetry” (*op. cit.*, p. 196).

¹³⁰ Apud Buxton, *ídem*.

en esta escena de nuestro entendimiento, que ésta en la que tales y tantos actores son representados como amantes pensativos, contemplativos, constantes, leales, fieles, protectores, adoradores y esclavos de algo sin esperanza, carentes de toda constancia, destituidos de inteligencia, vacíos de todo mérito, sin agradecimiento, sin gratitud, y en los que no puede encontrarse más sentido, intelecto o bondad que en una estatua o un retrato pintado en una pared?¹³¹

El que Giordano Bruno dirigiera estas palabras a Sidney muestra que ambos compartían las mismas ideas al respecto, pues no se hubiera atrevido a ofender a un noble de la alcurnia de Sidney diciéndole estas cosas si considerara que él mismo era partícipe de ellas. He aquí, pues, un poderoso argumento más en contra de la lectura literal de *Astrophel and Stella*. Si los sentimientos, pensamientos y situaciones presentadas en esta obra fueran verdaderos (en el sentido en el que lo son los de Petrarca en el *Cancionero*) y, por ende, debieran leerse de manera literal o, incluso, autobiográfica, entonces Sidney tendría “la marca de una mente baja, bestial y asquerosa”, sería un ser “carente de toda constancia, inteligencia, y mérito, en el que no puede encontrarse más sentido, intelecto o bondad que en una estatua o un retrato pintado en una pared”. ¿Diría algo así Giordano Bruno a su amigo y benefactor si no hubiera estado cierto de que *Astrophel and Stella* era sólo una parodia del sistema petrarquista y no una obra que buscaba seguir seriamente sus preceptos?

Volviendo a la cuestión de la parodia de las piezas clave de la lírica petrarquista (el poeta-enamorado devoto, la *donna angelicata*, el amor platónico y no correspondido y el idealismo y espíritu contemplativo) en *Astrophel and Stella*, podemos afirmar que dicha parodia es un signo más del cambio radical en la

¹³¹ Apud Buxton, *ibid.*, p. 163. Traducción mía de: “Truly (most noble Knight) it is the mark of a low, beastly, and filthy mind to be always studying and gazing at and living one’s most careful thought to the beauty of a female body. Good God! What more vile and ignoble spectacle could be put before the eye of a man of true feeling than that of a man pondering, afflicted, tortured, sad, melancholy, now cold, now hot, now in a fervor, now all of a tremble, now pale, now flushed, now in the depths of perplexity, now active and resolute.... What a tragicomedy it is! What action (I say) more deserving of both pity and laughter can be represented in this theatre of the world, on this stage of our understanding, than this where such and so many actors are made thoughtful, contemplative, constant, steadfast, faithful lovers, cherishers, adorers, and slaves of a thing without faith, lacking any sort of consistency, destitute of any intelligence, empty of all merit, with neither gratefulness nor gratitude, and in which no more sense, intellect or goodness is to be found than in a statue or a picture painted on a wall”.

concepción y tratamiento de la mujer y de las relaciones amorosas que estaba teniendo lugar en la poesía de las incipientes naciones europeas.

No obstante, lo que nos interesa destacar aquí es que fue Sidney quien inició dicho cambio en Inglaterra, que fue él quien insufló este realismo a la poesía inglesa mediante un tratamiento más veraz de las relaciones de pareja en su *Astrophel and Stella*, de manera que podemos llegar a afirmar que sin esta obra no hubiera existido la aclamada secuencia de Shakespeare, cuya naturalidad y realismo en el tratamiento del tema del amor puede advertirse en el famoso soneto “My mistress' eyes are nothing like the sun”:

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red:
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.

I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.

I love to hear her speak,--yet well I know
That music hath a far more pleasing sound;
I grant I never saw a goddess go,
My mistress when she walks, treads on the ground;

And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.¹³²

Fue también Sidney quien con su *Astrophel and Stella* abrió el camino para una canción tal como “The Bait” de John Donne, que aunque aún hace uso de las figuras y recursos retóricos clásicos, logra crear la poesía fresca y natural que Sidney propugnaba:

Come live with me, and be my love,
And we will some new pleasures prove
Of golden sands, and crystal brooks,
With silken lines, and silver hooks.

¹³²William Shakespeare, “My mistress' eyes are nothing like the sun”, en Frank Kermode, *et al.*, *op. cit.*, p. 936.

There will the river whispering run
 Warm'd by thy eyes, more than the sun;
 And there the 'enamour'd fish will stay,
 Begging themselves they may betray.

When thou wilt swim in that live bath,
 Each fish, which every channel hath,
 Will amorously to thee swim,
 Gladder to catch thee, than thou him.

If thou, to be so seen, be'st loth,
 By sun or moon, thou dark'nest both,
 And if myself have leave to see,
 I need not their light having thee.

Let others freeze with angling reeds,
 And cut their legs with shells and weeds,
 Or treacherously poor fish beset,
 With strangling snare, or windowy net.

Let coarse bold hands from slimy nest
 The bedded fish in banks out-wrest;
 Or curious traitors, sleeve-silk flies,
 Bewitch poor fishes' wand'ring eyes.

For thee, thou need'st no such deceit,
 For thou thyself art thine own bait:
 That fish, that is not catch'd thereby,
 Alas, is wiser far than I.¹³³

Y la de una canción tan celebrada como “My Coy Mistress” de Andrew Marvell:

Had we but world enough, and time,
 This coyness, lady, were no crime.
 We would sit down and think which way
 To walk, and pass our long love's day;
 Thou by the Indian Ganges' side
 Shouldst rubies find; I by the tide
 Of Humber would complain. I would
 Love you ten years before the Flood;
 And you should, if you please, refuse
 Till the conversion of the Jews.
 My vegetable love should grow
 Vaster than empires, and more slow.
 An hundred years should go to praise
 Thine eyes, and on thy forehead gaze;
 Two hundred to adore each breast,

¹³³ John Donne, “The Bait” en Frank Kermode, *et al.*, *op. cit.*, p. 1037.

But thirty thousand to the rest;
 An age at least to every part,
 And the last age should show your heart.
 For, lady, you deserve this state,
 Nor would I love at lower rate.

But at my back I always hear
 Time's winged chariot hurrying near;
 And yonder all before us lie
 Deserts of vast eternity.
 Thy beauty shall no more be found,
 Nor, in thy marble vault, shall sound
 My echoing song; then worms shall try
 That long preserv'd virginity,
 And your quaint honour turn to dust,
 And into ashes all my lust.
 The grave's a fine and private place,
 But none I think do there embrace.

Now therefore, while the youthful hue
 Sits on thy skin like morning dew,
 And while thy willing soul transpires
 At every pore with instant fires,
 Now let us sport us while we may;
 And now, like am'rous birds of prey,
 Rather at once our time devour,
 Than languish in his slow-chapp'd power.
 Let us roll all our strength, and all
 Our sweetness, up into one ball;
 And tear our pleasures with rough strife
 Thorough the iron gates of life.
 Thus, though we cannot make our sun
 Stand still, yet we will make him run.¹³⁴

En ambos ejemplos puede notarse que aún cuando los poetas ingleses de finales del siglo XVI y principios del XVII seguían tejiendo sobre los leitmotiv y recursos de la poesía grecolatina clásica (por ejemplo, el tópico del *locus amoenus* en la canción de Donne y el famoso *carpe diem* en la de Marvel), ya no lo hacían en la manera mecánica y árida de la gran mayoría de poetas anteriores a Sidney. Hay un tratamiento nuevo, distinto, fresco de los mismos viejos temas. Nótese el realismo y la

¹³⁴ Andrew Marvell, "My Coy Mistress", en Frank Kermode, *et al.*, *op. cit.*, p. 1148 y 1149.

gran naturalidad de esta “Nueva Poesía”¹³⁵ inglesa, sus ritmos coloquiales, la llaneza de su dicción y una temática más relacionada con la vida cotidiana aún cuando todavía estaba enraizada en los *topoi* de la lírica grecolatina. Todo esto hubiera sido impensable sin *Astrophel and Stella*.

Tal vez ahora pueda entenderse mejor mi otro propósito esencial al escribir este trabajo: contribuir a que Sidney recupere la posición que merece en los estudios sobre la lírica renacentista inglesa, pues es innegable el papel trascendental que desempeñó en el surgimiento de ésta en varios sentidos: desde su introducción de diversas formas estróficas italianas a la poesía inglesa hasta su gran labor de mecenazgo, y, sobre todo, su introducción de una vena realista en el anquilosado petrarquismo.

Sin embargo, es necesario recordar que, como diría Linda Hutcheon, la parodia es “*repetición con diferencia*” o “*imitación con distancia crítica*” y que, por tanto, al leer *Astrophel and Stella* no sólo debemos esperar encontrar la nueva forma más realista de hacer poesía a la que aspiraba Sidney, sino también un uso preciso del petrarquismo.

Después de todo, *Astrophel* realiza sus intentos de seducción valiéndose del sistema formal y conceptual del *Cancionero* de Petrarca, de manera que podemos afirmar que la parodia de éste que se realiza en *Astrophel and Stella* no tiene por objeto ridiculizar el petrarquismo para desecharlo como obsoleto, sino sólo llamar la atención sobre la necesidad de adaptarlo a la realidad contemporánea, para la que la deificación de la dama y la caracterización del amante devoto ya resultaban inoperantes.

¹³⁵ Escribo “Nueva Poesía” entre comillas y con mayúsculas iniciales para señalar que es traducción de una frase de Buxton, quien la usa como una suerte de concepto teórico mediante el cual hace referencia a la poesía creada gracias a la labor poética y de mecenazgo de Sidney.

Sidney parece estar afirmando que la poesía petrarquista no era mala *per se*, sino que se tornaba artificial y vacua cuando estaba al servicio de una pasión que no era efectiva ni estaba encausada a propósitos reales. A la meta idealista de transformación espiritual de los *stilnovisti* y de Petrarca, Sidney opone un propósito tangible, muy realista: la obtención de los favores sexuales de la amada. Mas debemos ser cuidadosos a este respecto: Sidney no estaba intentando abolir la religión del amor platónico de Petrarca para reemplazarlo por una del deseo carnal, pues de hecho en *Certain Sonnets*, la colección de su poesía literal (esto es, no irónica, paródica y satírica, sino hecha para comunicar pensamientos y sentimientos que sí profesaba), escribió un par de sonetos en contra de éste, al que parecía execrar porque iba en contra de sus creencias religiosas y humanistas.¹³⁶

Esto nos permite colegir que lo que en realidad buscaba en *Astrophel and Stella* no era convertirse en el defensor del deseo carnal, sino sólo mostrar que no se podía seguir imitando mecánicamente el amor platónico e idealizado de Petrarca cuando la realidad ya había cambiado, y que los amantes de una secuencia de sonetos amorosos no podían seguir siendo los arquetipos acartonados del petrarquismo sino seres humanos con necesidades reales, o, de manera más general, “seres humanos reales”, situados en un ambiente social determinado (en oposición al “amor in vacuo” de la poesía petrarquista).

Esto guarda relación con la controversia sobre la lectura autobiográfica que hemos mencionado anteriormente, pues recordemos que la explicación que se ha dado en este trabajo para los sonetos en que se presentan elementos que permiten la identificación de *Astrophel* con Sidney y de *Stella* con Penelope Deveroux es

¹³⁶ Ver el capítulo 4 de este trabajo, en donde hemos citado y comentado uno de estos sonetos.

precisamente el deseo de insuflar realismo a la poesía amorosa. Esta idea también es sustentada por Richard B. Young, quien afirma lo siguiente:

The function of the identification then is not autobiographical revelation. Rather, the identification is a means by which Sidney, the real historical figure, in a sense lends his reality to Astrophel, the dramatic character, as a kind of concrete “existential” value. It identifies Astrophel with Sidney, not as Sidney.¹³⁷

Más adelante, refiriéndose a la cuestión del escudo de armas de Penelope en el “Soneto 13”, Richard B. Young afirma que Sidney insertó ese detalle para “sostener que la superioridad esencial de Stella descansa en el hecho de que es real,”¹³⁸ y, posteriormente, vuelve a enfatizar que la inserción de elementos autobiográficos tiene el fin de “prestar” realidad a Astrophel y Stella, de enfatizar que su “valor esencial subyace en el hecho de que son reales”:

The names are used not as types of a particular value- love, chastity, fidelity- so much as types of the traditional literary value which has consecrated them. Sidney emphasizes this literary characteristic as the salient vice of the convention by opposing to it, as *the essential values of his lovers, the assertion that they are real.*¹³⁹

Este afán de Sidney de caracterizar a Astrophel y Stella como “personas de carne y hueso”, en oposición a los prototipos del hombre y la mujer en la tradición petrarquista, se refleja también en otros sonetos de la secuencia bajo la crítica de la falta de realismo de la poesía de Petrarca en motivos tales como la forma de enamorarse, como en el caso del “Soneto 2”, en donde Astrophel recalca que lo suyo no fue “amor a primera vista”, ni por un flechazo de Cupido, sino un proceso mucho más racional y realista que el retratado en el soneto 2 de Petrarca:

Soneto 2 del <i>Cancionero</i>	Soneto 2 de <i>Astrophel and Stella</i>
Por vengarse con gracia y ligereza, castigando en un día mil ofensas, tomó Amor el arco ocultamente. como el que espera la ocasión propicia.	Not at the first sight, nor with a dribbed shot, Love gave the wound, which, while I breathe, will bleed; But known worth did in mine of time proceed, Till by degrees it had full conquest got.

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 20.

¹³⁸ Traducción mía de: “The point of it is to assert that Stellas’s essential superiority lies in the fact that she is real” (*ibid.*, p. 20).

¹³⁹ *Ibid.*, p. 22. Las cursivas son mías.

<p>Estaba mi virtud dentro del pecho para hacer su defensa allí y en los ojos, cuando el golpe mortal bajó hasta donde solía despuntarse todo dardo.</p> <p>Pero turbada en el primer asalto, no tuvo fuerzas ni tampoco espacio para empuñar el arma ante el peligro,</p> <p>o bien al alto y fatigoso otero sagazmente apartarme del suplicio del que hoy quiere, y no puede, librarme.</p>	<p>I saw and liked; I liked but loved not; I loved, but straight did not what love decreed; At length to love's decrees I, forced, agreed, Yet with repining at so partial lot.</p> <p>Now even that footstep of lost liberty Is gone, and now, like slave-born Muscovite, I call it praise to suffer tyranny;</p> <p>And now employ the remnant of my wit To make my self believe that all is well, While, with a feeling skill, I paint my hell.</p>
---	--

Con todo, debemos ser cuidadosos en las conclusiones que podemos sustraer del “Soneto 2” de *Astrophel and Stella*, porque, unos cuantos sonetos después, encontramos el siguiente:

Love, born in Greece, of late fled from his native place,
Forc'd by a tedious proof, that Turkish harden'd heart
Is no fit mark to pierce with his fine pointed dart,
And pleas'd with our soft peace, stayed here his flying race.

But finding these north climes do coldly him embrace,
Not used to frozen clips, he strave to find some part
Where with most ease and warmth he might employ his art:
At length he perch'd himself in Stella's joyful face,

Whose fair skin, beamy eyes, like morning sun on snow,
Deceiv'd the quaking boy, who thought from so pure light
Effects of lively heat must needs in nature grow.

But she most fair, most cold, made him thence take his flight
To my close heart, where while some firebrands he did lay,
He burnt un'wares his wings, and cannot fly away. (Soneto 8)

Y más adelante, encontramos los siguientes:

<p>“Soneto 17”</p> <p>His mother dear Cupid offended late, Because that Mars grown slacker in her love, With pricking shot he did not throughly more To keep the pace of their first loving state.</p> <p>The boy refus'd for fear of Mars's hate, Who threaten'd stripes, if he his wrath did prove: But she in chafe him from her lap did shove, Brake bow, brake shafts, while Cupid weeping sate:</p>	<p>“Soneto 20”</p> <p>Fly, fly, my friends, I have my death wound; fly! See there that boy, that murdering boy I say, Who like a thief, hid in dark bush doth lie, Till bloody bullet get him wrongful prey.</p> <p>So tyrant he no fitter place could spy, Nor so fair level in so secret stay, As that sweet black which veils the heav'nly eye: There himself with his shot he close doth lay.</p>
---	---

<p>Till that his grandame Nature pitying it Of stella's brows make him two better bows, And in her eyes of arrows infinite.</p> <p>Oh how for joy he leaps, oh how he crows, And straight therewith like wags new got to play, Falls to shrewd turns, and I was in his way.</p>	<p>Poor passenger, pass now thereby I did, And stayed pleas'd with the prospect of the place, While that black hue from me the bad guest hid:</p> <p>But straight I saw motions of lightning grace, And then descried the glist'ring of his dart: But ere I could fly hence, it pierc'd my heart.</p>
---	---

Ante esto, el lector no puede menos que desconcertarse. A primera vista resulta muy paradójico que la voz poética de *Astrophel and Stella* critique de manera abierta una o varias convenciones del petrarquismo en un soneto pero acabe siguiéndolas “al pie de la letra” en otros. Y toda la obra es así de ambivalente: podemos encontrar varias muestras de un aparente seguimiento preciso del petrarquismo (aparente porque en su mayoría es realizado desde la distancia irónica que hemos mencionado), pero también muchas otras de la crítica implícita o explícita a las convenciones de éste. Tal movimiento oscilatorio entre el petrarquismo y la nueva manera de hacer poesía, más realista, puede advertirse no sólo en el contenido de la secuencia, sino también en su forma. El conteo de sustantivos, adjetivos, verbos y esquemas métricos y rítmicos que Sherod M. Cooper efectuó en su estudio de *Astrophel and Stella*, me ha permitido llegar a la conclusión de que todos los elementos poéticos constitutivos de ésta (*i.e.* estructura, metro, rima, dicción, etc.) giran en torno a dos grandes vertientes: el petrarquismo (esto es, su tipo de versificación, su vocabulario, sus figuras retóricas e imágenes) y la vena realista que Sidney quería introducir.

A esta aparente paradoja se suma el hecho de que Sidney critique fuerte y abiertamente la escritura de sonetos amorosos a la usanza petrarquista en su *Defense of Poesie*, y no sólo acabe escribiendo una secuencia entera de ellos, sino creando uno que parece llevar a la práctica todo lo que critica: el “Soneto 1”. Si bien ya hemos citado la crítica de Sidney al petrarquismo, lo haremos de nuevo para ir constatando cómo se cumple fielmente en el “Soneto 1”.

But truly many of such writings as come under the banner of unresistable love, if I were a mistress, would never persuade me they were in love: so coldly they apply fiery speeches, as men that had rather read lovers' writings (and so caught up certain swelling phrases which hang together, like a man that once told me the wind was at Northwest and by South, because he would be sure to name winds enough), then that in truth they feel those passions, which easily as I think, may be betrayed by that same forcibleness or Energia, as the Greeks call it, of the writer. But let this be a sufficient, though short note that we miss the right use of the material point of Poesy. Now, for the outside of it, which is words, or (as I may term it) diction, it is even well worse, so is that that honey-flowing matron Eloquence, appareled, or rather disguised, in a courtesan-like painted affectation. One time with so far-fetched words that many seem monsters but must seem strangers to any poor Englishman; another time with coursing of a letter, as if they were bound to follow the method of a dictionary; another time with figures and flowers, extremely winter-starved.¹⁴⁰

Ésta es una perfecta descripción del contenido y de la forma del “Soneto 1”. En el contenido, “viene con la bandera de un amor irresistible” pero en realidad una mujer “nunca podría ser persuadida” a creerlo (y de hecho, como se muestra en el último verso, no lo hace); es una “aplicación fría de un discurso apasionado”, “producto de la lectura de poesía amorosa en vez de ser causada por una pasión real”. Y en la forma, si bien no se cae en el uso de palabras “exageradas” que parezcan monstruos o resulten “extrañas para un ciudadano inglés”, ni en “cazar letras siguiendo el método de un diccionario”, la “elocuencia sí está disfrazada de una suerte de afectación cortesana”, y sí se están usando figuras retóricas “*extremely winter-starved*”: la compleja *gradatio*, la metáfora del amante embarazado de palabras, la hipérbole del deseo de pintar “la negrísima faz de la pena”, el epíteto metafórico ‘sunne-burn’d brain’ y las múltiples personificaciones.

Por un lado, Sidney critica directamente tanto la forma como el contenido de la poesía petrarquista, pero, por otro, las sigue muy precisamente en el “Soneto 1” y en muchos otros de *Astrophel and Stella*. ¿Qué explica esta fuerte contradicción? Especialistas como A. Lytton Sells han señalado su perplejidad ante este hecho:

¹⁴⁰ Sir Philip Sidney, *op. cit.*, p. 51.

The remarks he makes on the sonnet in this treatise, and especially his ironical comment on sonnets which treat of love, hardly foreshadow the series of songs and love-sonnets which go by the name of *Astrophel and Stella*: which he has certainly to compose at this time and which he probably completed two or three years later. *Astrophel and Stella* is one of the most difficult of all the Elizabethan sonnet-sequences to interpret.¹⁴¹

Concuero con Lytton en que *Astrophel and Stella* es muy difícil de interpretar, pero sólo si se insiste en hacerlo desde una lectura literal. Ésta es justamente una de las principales razones por las que creo que la necesidad de una lectura no literal, es decir, una lectura que contemple la ironía, la parodia y la sátira como el núcleo de la interpretación, se hace evidente. Los contrastes y ambivalencia de la obra son tales que considero que no hay manera de llegar a una interpretación satisfactoria si se persiste en la aproximación literal o autobiográfica. Sólo si aceptamos que el uso que Sidney hace del petrarquismo es irónico, paródico, y satírico, podemos explicar no sólo las fuertes contradicciones internas de la secuencia sino la gran contradicción entre lo que el autor cree y defiende en su obra de crítica literaria y lo que acabó haciendo en *Astrophel and Stella*. Y cuando nos referimos a lo que Sidney cree, no estamos pensando únicamente en lo que enuncia en el párrafo que hemos citado, sino en su concepción de la poesía como el arte por excelencia para “enseñar y deleitar”. Recordemos que cuando Sidney se refiere a las, en su opinión, tres únicas obras de la literatura inglesa contemporánea dignas de mención, señala el *Mirror for Magistrates*, una obra literaria de corte didáctico en la que se pretendía mostrar, mediante la tragedia, lo que los gobernantes debían evitar, y que debido a esto no resultaba descabellado pensar que en *Astrophel and Stella* pretendiera realizar algo similar, es decir, “crear un espejo” de lo que los poetas no debían hacer y ofrecer un modelo de lo que sí. Sólo nos falta subrayar que el “Soneto 1” representa precisamente esto: por un lado, constituye una muestra perfecta de lo que no se debe

¹⁴¹ Arthur Lytton Sells, *op. cit.*, p. 137.

hacer al escribir poesía amorosa, *i.e.*, imitar mecánicamente la forma de hacer poesía de otros, especialmente la de Petrarca ('studying Inventions fine' and 'turning others' leaves'), escribir bajo "los arrebatos" de una pasión fingida (traying to 'paint the blackest face of woe'), y abusar del uso de figuras retóricas o emplear figuras muy artificiales; por otro lado, es un excelente ejemplo de lo que sí debía hacerse: recordemos que en el apartado de análisis estructural notamos que el ritmo del "Soneto 1" es más parecido al del habla por su uso del encabalgamiento y la cesura, que su vocabulario es más coloquial (por ejemplo "pluma", "niño", "madrastra", "golpe"), y que en vez de presentarnos una situación del mundo de la mitología grecolatina o de la poesía bucólica nos enfrenta con la realidad de un hombre que ansía desesperadamente escribir un poema pero no sabe cómo hacerlo y su impotencia y frustración son tan grandes que se siente como en labor de parto. De aquí se puede colegir que los principales elementos que Sidney quería insuflar en la "Nueva Poesía" eran, en el ámbito de la forma, el empleo de ritmos más cercanos a los del habla y una dicción que no resultara artificial sino que reflejara el lenguaje cotidiano; y en el del contenido, la presentación de situaciones más realistas, en vez de seguir hurgando en el mundo de la mitología grecolatina, la alegoría y la poesía bucólica. En otras palabras, sustituir el gran idealismo y trascendentalismo de Petrarca y de algunos géneros de la lírica clásica por una orientación más realista y concreta.

Podemos corroborar estas apreciaciones con el análisis de Sherod M. Cooper, cuyo inventario riguroso de sonidos, palabras y esquemas métricos y rítmicos de *Astrophel and Stella* permite apreciar que toda la secuencia muestra una tendencia fuerte hacia el uso de ritmos más naturales, cercanos al del habla, y al empleo de un tono más conversacional, un vocabulario más coloquial, figuras retóricas menos

artificiales (por ejemplo, metáforas con objetos u eventos ordinarios y escenas domésticas, *vr. gr.*, la bancarrota, el arte militar, cuestiones de la corte, el arte de la navegación), e imágenes más sensoriales, sobre todo visuales, aunque también táctiles, elementos todos que denotan la presencia de una poesía más concreta, en oposición a la más idealista y abstracta del *Cancionero*. Con todo, encontramos también varios sonetos y canciones en que Sidney no hace esto, sino que se cuadra perfectamente a las convenciones del petrarquismo, a su idealismo, a sus *blasons* y meditaciones usuales, a su tratamiento del tema del amor, a su recurrencia a la mitología grecolatina, etcétera (por ejemplo, en los sonetos sobre Cupido que hemos citado).

Este hecho es menos contradictorio o paradójico de lo que parece. Si recordamos la motivación que Linda Hutcheon y Margaret Rose señalan para la parodia, podemos entender que para que Sidney pudiera realizar su “acto de emancipación” o de “exorcismo” respecto a la poesía petrarquista, debía practicar primero sus convenciones de manera irónica, es decir, imitarlas desde la distancia crítica que Linda Hutcheon señala como el núcleo de la parodia. El “mirror for poets” que Sidney parecía querer crear para los poetas isabelinos y sus sucesores, los poetas jacobinos, necesitaba contener también lo que no debía seguirse haciendo, de manera que podemos concluir que el movimiento oscilatorio continuo de la secuencia entre el petrarquismo y la nueva forma de hacer poesía, y la ambivalencia de Sidney al criticar fuertemente el petrarquismo en su *Defense of Poesie*, pero acabar escribiendo una obra como *Astrophel and Stella* y una composición como el “Soneto 1”, en donde se hace eco de todo lo que critica, no son hechos paradójicos, sino sólo las pruebas más fehacientes de que estamos frente a una obra paródica:

Both by definition (through the meaning of its prefix ‘para’) and structurally (through the inclusion within its own structure of the work it parodies), most parody worthy of

the name is *ambivalent* towards its target. This ambivalence may entail not only a mixture of criticism and sympathy for the parodied text, but also the creative expansion of it into something new.¹⁴²

Esto es precisamente lo que sucede en *Astrophel and Stella*: estamos frente a una obra muy ambivalente que presenta una buena mezcla de crítica y simpatía hacia el petrarquismo, al que expande creativamente para dar origen a la denominada “Nueva Poesía” inglesa.

Con la disquisición de este capítulo, y la de los apartados y capítulos anteriores, esperamos haber demostrado que *Astrophel and Stella* es una obra irónica y paródica. Sólo falta mostrar por qué decimos que también es satírica, y eso procuraremos hacer a continuación.

¹⁴² Margaret A. Rose, *op. cit.*, p. 51.

III.2.4. SÁTIRA EN *ASTROPHEL AND STELLA*

While we need to expand the concept of parody to include the extended “refunctioning” (as the Russian formalists called it) that is characteristic of the art of our time, we also need to restrict its focus in the sense that parody’s “target” text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse. I stress this basic fact throughout because even the best works on parody tend to confuse it with satire [...] which, unlike, parody, is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention.

Linda Hutcheon

III.2.4.1 EL CONCEPO DE SÁTIRA

Como bien señala Linda Hutcheon, es muy fácil confundir la parodia con la sátira y esto sucede incluso en los grandes estudios sobre ellas. Por ejemplo, me atrevería a decir que muchas de las observaciones sobre la sátira en *On the Discourse of Satire* de Paul Simpson pertenecen en realidad al ámbito de la parodia, y viceversa, que algunos rasgos que Margaret A. Rose considera distintivos de la parodia en *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* son en realidad de la sátira.

Con el objeto de evitar tal riesgo, en este apartado me centraré más en las diferencias entre parodia y sátira que en el concepto de sátira propiamente dicho porque, además, éste no es muy debatido. Suele considerársele como un medio para exponer y corregir fallas o vicios sociales, según puede apreciarse en la siguiente cita de Cuddon, quien realiza un excelente compendio de las principales definiciones de sátira que acuñaron los mejores escritores satíricos ingleses del siglo XVIII:

In his *Dictionary* Johnson defined satire as a poem ‘in which wickedness or folly is censured’ [...] Dryden claimed that the true end of satire was ‘the amendment of vices’; and Defoe thought that it was ‘reformation’. One of the most famous definitions is Swift’s. ‘Satire’, he wrote, ‘is a sort of glass wherein beholders do generally discover everybody’s face but their own, which is the chifest reason for that kind of reception it meets in the world, and that so very few are offended with it’. In *Epilogue to the Satires* (1738), Pope apostrophized satire thus:

O sacred Weapon! Left for Truth’s defence,
Sole dread of Folly, Vice and Insolence!
To all but Heave’n- directed hands deny’d,
The Muse may give thee, but the Gods must guide.

Rev'rent I touch thee!¹⁴³

Creo que tanto las definiciones en prosa de Johnson, Dryden, Defoe y Swift, como la poética de Pope, hacen evidente la idea de que la sátira es una práctica discursiva con fines didácticos, morales y sociales. Y digo práctica discursiva porque si bien se le ha considerado tradicionalmente un género literario, un análisis cuidadoso de sus mecanismos permite advertir que en realidad trasciende dicha categoría, como bien hace notar Paul Simpson:

Satire is a discursive practice. That is to say, satire functions as a high-order discourse, in the Foucaultian sense; higher than what systemic-functional and other linguists classify as genre or register, and certainly *higher than what literary-critics traditionally mean by the term 'genre of literature'*.¹⁴⁴

Una vez aclarada la primera parte de nuestra definición (la sátira como una práctica discursiva y no como un género literario), podemos pasar a la segunda, la idea de que la sátira suele tener fines didácticos, morales y sociales. Considero que las antes citadas definiciones de los escritores británicos más egregios del siglo XVIII, el siglo de oro de la sátira inglesa, hacen patente esta cuestión, aunque, para una mayor claridad, tal vez convenga citar también las palabras de Cuddon sobre el perfil del practicante de la sátira:

The satirist is thus a kind of self-appointed guardian of standards, ideals and truth; of moral as well as aesthetic values. He is a man (women satirists are very rare) who takes it upon himself to correct, censure and ridicule the follies and vices of society and thus to bring contempt and derision upon aberrations from a desirable and civilized form. Thus satire is a kind of protest, a sublimation and refinement of anger and indignation. As Ian Jack has put it very adroitly: satire is born of the instinct to protest; it is protest become art'. (*Ídem*).

Ya bien delimitado el concepto de sátira, podemos pasar a sus diferencias con la parodia. La primera distinción que cabe destacar es que si bien ambas vehiculan un juicio crítico, el blanco de su crítica es muy diferente: el de la parodia es otro texto,

¹⁴³ J.A. Cuddon, *op. cit.*, s. v. "Satire".

¹⁴⁴ Paul Simpson, *On the Discourse of Satire: towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co, 2003. p. 8. The italics are mine.

discurso u obra de arte; el de la sátira es siempre otro ser humano. La parodia es un arte cuyo objeto es el arte mismo, la sátira es un arte cuyo objeto es la humanidad o la sociedad:

Satire frequently uses parody as a vehicle for ridiculing the vices or follies of humanity, with an eye to their correction. Modern parody, on the other hand, rarely has such an evaluative or intentional limitation. [...] The other major difference between the two genres, of course, is that of the nature –intra– or extramural of their “targets” [...] Parody is an “intramural” form with aesthetic norms, and satire’s “extramural” norms are social or moral [...] parody’s “target” text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse [...] satire [...] unlike, parody, is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention.¹⁴⁵

Otra diferencia vinculada con ésta es el tipo de juicio crítico que ambas establecen: mientras que el de la sátira siempre es negativo (sólo se satiriza lo que se considera incorrecto), el de la parodia no lo es necesariamente, pues podemos parodiar lo que consideramos incorrecto, pero también lo que admiramos. Varios autores, *v. gr.* Fred W. Householder, F. J. Lelièvre, Gilbert Murray y Mrs Herbert Richardson han hecho hincapié en este punto. Householder cuestiona la idea moderna de que la parodia sea algo negativo o destructivo, Lelièvre sugiere que aunque se ridiculice al blanco en la parodia no significa que quien lo hace tenga una postura completamente negativa respecto a él, Gilbert Murry señala que Aristófanes pudo parodiar y admirar a Eurípides al mismo tiempo y Mrs. Richardson que el practicante de la parodia debe tener la habilidad de combinar admiración con burla:

With the modern designation of ridiculing parody as something negative or destructive in mind which Householder had questioned elsewhere in his article, Lelièvre goes on to suggest that even when something like ridicule is used, it does not mean that the parodist is completely negative about the target [... and] adds with reference to Gilbert’s Murray’s point that Aristophanes was able to parody and admire Euripides at the same time and to Mrs Richardson’s argument that the parodist needs to be craftsman, critic, poet and have the ability to combine admiration with laughter, [so] it was, in fact, possible for Aristophanes to combine

¹⁴⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 25 y 54.

insight, criticism and ridicule without admitting malice just as it has been for many of the English parodists.¹⁴⁶

Otra gran diferencia que encontramos en Margaret Rose es que mientras la parodia “fagocita” lo parodiado, esto es, lo toma, lo transforma, lo recontextualiza y acaba haciéndolo formar parte de su propio sistema, la sátira no lo hace:

One major factor which distinguishes the parody from satire is, as already noted, the parody's use of the preformed material of its 'target' as a constituent part of its own structure [...] In making its target a part of its own structure the parody, however, will not simply break away from its preceding texts, as other 'strong readings' have been described as doing, but will transform them and recreate them within itself.¹⁴⁷

Finalmente, hay una gran diferencia entre los fines de una y los fines de la otra. Los fines de la sátira son siempre morales, sociales, didácticos y correctivos. Los de la parodia también pueden serlo, pero de nuevo, no necesariamente, pues, como hemos visto en la sección anterior, suelen ser mucho más variados.

¹⁴⁶ Margaret A. Rose, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 81 y 90.

III.2.4.2 APLICACIÓN DEL CONCEPTO DE SÁTIRA EN LA LECTURA DEL “SONETO 1” Y DE OTROS SONETOS DE LA SECUENCIA: SÁTIRA DE ALGUNOS POETAS CONTEMPORÁNEOS Y/O DE SU PRAXIS POÉTICA

The motives that lead to satire are varied, but there is one motive that may almost be called a constant: the satirist is nearly always a man who is abnormally sensitive to the gap between what might be and what is.

James Sutherland

Sidney es precisamente el tipo de hombre que se señala en el epígrafe. En su *Defense of Poesie* se muestra perfectamente consciente de la condición de la poesía inglesa en su tiempo, de su gran pobreza y falta de calidad (“de lo que es”, en palabras de Sutherland):

Before I give my pen a full stop, it shall be but a little more lost time to inquire why England, the mother of excellent minds, should be grown so hard a stepmother to poets [...] That poesy, thus embraced in all other places, should only find in our time a hard welcome in England, I think the very earth lamenteth it, and therefore decketh our soil with fewer laurels than it was accustomed [...] I account the Mirror of Magistrates meetly furnished of beautiful parts; and in the Earl of Surrey’s lyrics many things tasting of a noble birth, and worthy of a noble mind. The Shepherd’s Calendar hath much poetry in his eclogues, indeed worthy the reading, if I be not deceived. [...] Besides these, I do not remember to have seen but few (to speak boldly) printed, that have poetical sinews in them.¹⁴⁸

Pero también se muestra muy conciente de que la poesía inglesa tenía los elementos necesarios para convertirse en una de las mejores poesías vernáculas europeas (“de lo que podría ser”, en términos de Sutherland):

Our tongue is most fit to honor poesy and to be honored by poesie [...] Hereto our language giveth us great occasion, being, indeed, capable of any excellent exercising of it. I know some will say it is a mingled language. And why not so much the better, taking the best of both the other? Another will say it wanteth grammar. Nay, truly, it hath that praise that it wanteth not grammar. For grammar it might have, but it needs it not; being so easy in itself, and so void of those cumbersome differences of cases, genders, moods, and tenses, which, I think, was

¹⁴⁸ Sir Philip Sidney, *op. cit.*, p. 43.

a piece of the Tower of Babylon's curse, that a man should be put to school to learn his mother-tongue. But for the uttering sweetly and properly the conceits of the mind, which is the end of speech, that hath it equally with any other tongue in the world; and is particularly happy in compositions of two or three words together, near the Greek, far beyond the Latin,—which is one of the greatest beauties that can be in a language. Now of versifying there are two sorts, the one ancient, the other modern [...] Truly the English, before any other vulgar language I know, is fit for both sorts. For, for the ancient, the Italian is so full of vowels that it must ever be cumbered with elisions; the Dutch so, of the other side, with consonants, that they cannot yield the sweet sliding fit for a verse. The French in his whole language hath not one word that hath his accent in the last syllable saving two, called antepenultima, and little more hath the Spanish; and therefore very gracelessly may they use dactyls. The English is subject to none of these defects.¹⁴⁹

Durante este preciso análisis, Sidney concluye que, ya que no es un problema intrínseco a la lengua, la principal razón del lamentable estado de la poesía inglesa contemporánea era que estaba en manos de poetastros y no de verdaderos poetas:

For heretofore poets have in England also flourished; and, which is to be noted, even in those times when the trumpet of Mars did sound loudest. And now that an over-faint quietness should seem to strew the house for poets, they are almost in as good reputation as the mountebanks at Venice. Truly even that, as of the one side it giveth great praise to poesy, which, like Venus—but to better purpose—hath rather be troubled in the net with Mars, than enjoy the homely quiet of Vulcan; so serves it for a piece of a reason why they are less grateful to *idle England, which now can scarce endure the pain of a pen. Upon this necessarily followeth, that base men with servile wits undertake it, who think it enough if they can be rewarded of the printer. [...] these men, no more but setting their names to it, by their own disgracefulness disgrace the most graceful poesy. For now, as if all the Muses were got with child to bring forth bastard poets, without any commission they do post over the banks of Helicon, till they make their readers more weary than posthorses; while, in the meantime, they [...] are better content to suppress the outflowings of their wit, than by publishing them to be accounted knights of the same order. But I that, before ever I durst aspire unto the dignity, am admitted into the company of the paper-blurrers, do find the very true cause of our wanting estimation is want of desert, taking upon us to be poets in despite of Pallas.*¹⁵⁰

Si Sidney consideraba que la principal razón de que la poesía inglesa fuera deplorable en aquellos tiempos era que los poetas eran malos, no resulta descabellado pensar que quisiera satirizarlos mediante la creación de un espejo irónico de su práctica en *Astrophel and Stella*. Tanto la forma como el contenido de esta obra permiten suponer

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 43-45. Las cursivas son mías.

que el autor buscaba satirizar la manera de hacer poesía de algunos de sus contemporáneos, sobre todo en lo tocante a la imitación servil del petrarquismo que hemos comentado en la sección anterior, pero también a la de los géneros de la poesía lírica clásica.

Refiriéndonos específicamente al “Soneto 1”, podemos decir que en él se introduce la sátira de la praxis del típico poetaastro petrarquista mediante la figura y prácticas poéticas de Astrophel, en quien, como hemos visto, se parodian las principales convenciones del *Cancionero*. Ya en los capítulos anteriores hemos hecho alguna mención de este tema, pero no hemos analizado cómo se ejerce la sátira en la estructura del “Soneto 1” y de otros sonetos de la secuencia, así que eso haremos a continuación.

En el primer cuarteto del “Soneto 1”, Astrophel se nos presenta en el papel de un hombre sencillo, sincero, que busca expresar su sufrimiento (nótense los sustantivos “paine” y “woe”) mediante la poesía con el fin de conmovérsela a su amada y lograr así que le corresponda:

Loving in truth, and faine in verse my love to show,
 That the dear She might take some pleasure of my **paine**,
 Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
 Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,
 I sought fit words to paint the blackest face of **woe**,

Sin embargo, hemos visto ya que la ironía de oposición, en su categoría de hipérbole, que se introduce en el quinto verso rompe con esta imagen: el aparente hombre sincero demuestra ser un mentiroso, o por lo menos un simple adulator, al afirmar que está “buscando palabras para pintar la negrísima faz de la pena” cuando en realidad, diegéticamente hablando, no era posible que sintiera un dolor tan intenso. Petrarca se dedicó a “pintar la negrísima faz de la pena” hasta que supo que amaba

sin esperanza de ser correspondido, cuando “evocaba el bien perdido, el largo caminar y el vivir breve”:

Yo me vuelvo hacia atrás a cada paso
 con un cuerpo que apenas si soporto,
 y tomo el aire vuestro que me alivia
 y me hace andar diciendo: “¡Ay de mí, triste!”

Evocando después el bien perdido,
 el largo caminar y el vivir breve,
 lívido y asustado me detengo,
 y con lágrimas miro hacia la tierra.

Me asalta en medio de mi llanto a veces
 una duda: ¿cómo estos miembros pueden
 del espíritu suyo vivir lejos?

Mas llega Amor al punto a responderme:
 “¿No recuerdas que esto es privilegio
 De los amantes, libres de lo humano?”¹⁵¹

Por el contrario, Astrophel, el arquetipo del poetastro petrarquista, buscaba pintar ese sufrimiento cuando ni siquiera había declarado su amor. Al exagerar sus penas, y hacerlo en un contexto pleno de ironía (en la situación ridícula de un hombre embarazado de palabras y en labor de parto que se golpea la frente y muerde su pluma con frustración), Sidney parodia el profundo sufrimiento que sí embargaba a la voz poética del *Cancionero* y satiriza con ello a los poetas que persistían en seguir la convención del amante sufrido y lloroso, transido de dolor, cuando ni la diégesis ni el mundo real la respaldaban.

En el segundo cuarteto y en el primer terceto del “Soneto 1” se satirizan los métodos habituales de composición de los poetastros: leer la poesía de Petrarca, la de alguno de sus seguidores, o la de los poetas grecolatinos, y tratar de imitarla sin importar si sus convenciones resultaban ajenas o extrañas. También se satiriza la costumbre de lanzarse a escribir sin pensar primero qué decir, o, en otras palabras,

¹⁵¹ “Soneto XV”, *op. cit.*, p. 159.

infringiendo el procedimiento elemental del arte retórico: pasar a la *eloquentia* sin que hubiera *inventio*, un craso error para quien quisiese crear un discurso persuasivo, y en el que Astrophel confiesa incurrir:

Studying inventions fine, her wits to entertaine:
Oft turning others' leaves, to see if thence would flow
Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-burn'd braine.

But words came halting forth, wanting Invention's stay,
Invention, Nature's child, fled step-dame Studie's blows,
And others' feete still seem'd but strangers in my way.

En el segundo terceto se satiriza la práctica de seguir con la convención de la *donna angelicata* al parodiarla con la inversión irónica que mencionamos en el apartado anterior. Stella no parece nada etérea ni angelical en esta escena en que no tiene ningún reparo en tachar de tonto a su enamorado:

Thus great with child to speak, and helplesse in my throwes,
Biting my trewand pen, beating my self for spite,
"Foole," said my Muse to me, "look in thy heart and write."

Finalmente, en las 14 líneas se hace también sátira de la convención de protestar sinceridad, espontaneidad y simplicidad, una práctica común entre los poetas petrarquistas, quienes solían afirmar que su única musa o fuente de inspiración era su amada cuando en realidad era Petrarca, los poetas de la *Pléiade* o los poetas grecolatinos. Como Astrophel afirma que no tenía ni idea de cómo escribir poesía amorosa, que sólo se había aventurado a hacerlo movido por su amor a Stella, su poema tenía que ser espontáneo, sincero y simple, pero ya hemos visto en el apartado de análisis formal que termina utilizando una forma estrófica hiperrefinada y múltiples figuras retóricas (20 si contamos los metaplasmos) de diversos tipos, creando una composición muy artificial y rebuscada.

En suma, podemos decir que en el "Soneto 1" se introduce la sátira a los poetastros que imitaban sin asimilar realmente el petrarquismo y la lírica grecolatina a través de ridiculizar sus métodos de creación literaria y, sobre todo, su práctica de

seguir servilmente las convenciones del amante sufrido, la *donna angelicata* y las aserciones de sinceridad, espontaneidad y simplicidad.

Esta sátira de la praxis poética de quienes imitaban mecánicamente las convenciones de la poesía amorosa se introduce en el “Soneto 1” pero adquiere todo su esplendor en otros sonetos, por ejemplo, en el 3, en el que, según Frank Kermode y John Hollander,¹⁵² Sidney satiriza a varios tipos de poetas: a los que seguían de manera mecánica la convención de invocar a las musas al inicio de un poema (en especial a Nicholas Grimald, un poeta lírico menor de Inglaterra), a los poetas de la *Pléiade*, a John Lyly y sus seguidores, los practicantes del Eufuismo, y al típico poetastro petrarquista (nuevamente a través de la parodia de sus protestas de sinceridad, espontaneidad y simplicidad):

Let dainty wits cry on the sisters nine,
That, bravely masked, their fancies may be told;
Or Pindar's apes flaunt they in phrases fine,
Enam'ling with pied flowers their thoughts of gold;
Or else let them in statelier glory shine,

Ennobling new-found tropes with problems old;
Or with strange similes enrich each line,
Of herbs or beasts which Ind or Afric hold.

For me, in sooth, no Muse but one I know;
Phrases and problems from my reach do grow,
And strange things cost too dear for my poor sprites.

How then? even thus,--in Stella's face I read
What love and beauty be, then all my deed
But copying is, what in her Nature writes. (“Soneto 3”).

En el primer verso, “Let dainty wits cry on the sisters nine”, aparece la sátira de Grimald mediante la alusión irónica y paródica al primer verso de su poema “The Garden” (“The issue of great Jove, draw near you *Muses nine*”).¹⁵³ Sidney satiriza aquí la práctica de la invocación mecánica a las musas, pues, dado que en la literatura

¹⁵² Ver el comentario que hacen a este soneto en la *Oxford Anthology*, *op. cit.*, p. 610.

¹⁵³ *Idem.*

clásica grecolatina ésta solía estar reservada a la poesía épica, no resultaba propia en un tema y composición poética tan triviales. Grimald es, pues, el primer poeta al que se le aplica el adjetivo satírico “dainty” (delicado).

El segundo es Ronsard y los poetas de la *Pléiade*, de quienes se satiriza su principio de que los poetas renacentistas debían imitar “cual monos” a los clásicos grecolatinos (versos 3 y 4, “Or Pindar’s apes flaunt they in phrases fine, Enam’ling with pied flowers their thoughts of gold”)¹⁵⁴, y el tercero es el prosista Lyly, padre del Eufuismo, cuyo estilo recargado y pleno de comparaciones con flora, fauna o piedras preciosas exóticas, critica Sidney en los versos 5 y 6 (“Or with strange similes enrich each line,/ Of herbs or beasts which Ind or Afric hold). Por último, a través de la inversión irónica antes mencionada, Sidney satiriza nuevamente la aseveración de sinceridad de los poetas petraquistas que proclamaban que su “musa” era su amada cuando en realidad era Petrarca:

For me, in sooth, no Muse but one I know;
Phrases and problems from my reach do grow,
And strange things cost too dear for my poor sprites.

How then? even thus,--in Stella's face I read
What love and beauty be, then all my deed
But copying is, what in her Nature writes.

No sólo Frank Kermode y John Hollander sustentan estas aseveraciones, sino también William Ringler, quien afirma lo siguiente en su comentario al soneto del que nos estamos ocupando:

Sidney here [“Sonnet 3”] reviews the chief literary movements of his time, both on the continent and in England (the neo-Platonic cult of enthusiasm or inspiration, Pléiade imitations of the Greeks, rhetorical embellishers, and the Euphuists), in order to reiterate that he needs no art when he has Stella as his subject.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Cf. Kermode y Hollander: “Ronsard [Claimed] to ape Pindar, the Greek master of choral lyric, by the use of the term “ode” and “flowers” of rhetorical art”. (*Ibid.*, p. 631).

¹⁵⁵ William Ringler, p. 460.

Así, podemos decir que mediante la sátira de algunos poetas tanto nacionales como extranjeros, en este soneto Sidney critica las principales prácticas poéticas de su tiempo: su seguimiento servil de las convenciones, su artificialidad, su estilo rebuscado, su creación automática de versos mediante “diccionarios de rimas y manuales de figuras retóricas”,¹⁵⁶ su imitación mecánica de, por ejemplo, la invocación a las musas, y su uso de metáforas con objetos o seres exóticos o irreales. En una palabra, su falta de realismo y de naturalidad.

La sátira de estas prácticas es también muy evidente en el “Soneto 6”:

Some lovers speak, when they their Muses entertain,
Of hopes begot by fear, of wot not what desires,
Of force of heavenly beams, infusing hellish pain,
Of living deaths, dear wounds, fair storms and freezing fires.

Someone his song in Jove, and Jove's strange tales, attires,
Bordered with bulls and swans, powdered with golden rain;
Another, humbler, wit to shepherd's pipe retires,
Yet hiding royal blood full oft in rural vein.

To some a sweetest plaint a sweetest style affords,
While tears pour out his ink, and sighs breathe out his words:
His paper pale dispair, and pain his pen doth move.

I can speak what I feel, and feel as much as they,
But think that all the map of my state I display,
When trembling voice brings forth that I do Stella love.

Como puede advertirse, en este soneto Sidney se mofa tanto de la forma como del contenido de la poesía petrarquista, sobre todo de sus célebres antítesis, paradojas y oxímora, y del sufrimiento del amante-poeta (versos 1 a 4 y 9 a 11).

También satiriza la artificiosidad de la práctica de la *Pléiade* de recurrir a la mitología clásica (versos 5 y 6) y la de los poetas practicantes de la poesía bucólica, que se presentan como pastorcillos pobres e ignorantes cuando en realidad son cortesanos adinerados y cultos (versos 6 y 7). Además, en el sexteto, mediante un

¹⁵⁶ Sir Philip Sidney, *Defense of Poesy*, *op. cit.*, p. 51.

tono irónico proyectado sobre la “poética” de Astrophel, se hace una sátira de aquellos poetas que proclaman escribir sólo bajo los dictados de su corazón cuando en realidad están siguiendo al pie de la letra las convenciones.

La sátira de los poetastros petrarquistas y de los malos imitadores de la lírica grecolatina llega a su máxima expresión en el “Soneto 15”, en el que a través de una ironía fina se realiza una exposición satírica perfecta de sus métodos de hacer poesía: la invocación a las Musas (versos 1-4), el uso de diccionarios de rimas (versos 5 y 6) y el seguimiento mecánico de la tradición petrarquista (versos 7 y 8), recursos que en el primer terceto califica de “ayudas ilógicas” que “revelan carencia de verdadera emoción”, por lo que el poeta debería desecharlas a favor de la sinceridad y la expresión honesta de sentimientos:

You that do search for every purling spring
Which from the ribs of old Parnassus flows,
And every flower, not sweet perhaps, which grows
Near thereabouts, into your poesy wring;

You that do dictionary's method bring
Into your rhymes, running in rattling rows;
You that poor Petrarch's long deceased woes
With new-born sighs and denizen'd wit do sing;

You take wrong ways; those far-fet helps be such
As do bewray a want of inward touch,
And sure, at length stol'n goods do come to light:

But if, both for your love and skill, your name
You seek to nurse at fullest breasts of fame,
Stella behold, and then begin to indite.

Respecto a la evidente crítica a los poetastros que Sidney realiza en este soneto,

William Ringler afirma lo siguiente:

As Bryan Twyne noted, this sonnet concerns ‘diverse sorts of poets and Rimer’s; it continues the criticisms, developed in As [Astrophel and Stella] 1, 3, and 6, of poets who mechanically imitate current fashions.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 466.

La sátira de los poetastros de la Inglaterra isabelina se manifiesta también en varios otros sonetos y canciones de *Astrophel and Stella*, por ejemplo, en el 28, el 36, el 74, el 78, y en la Canción IX; mas consideramos que los que hemos citado hasta ahora resultan ya suficientes para afirmar la presencia de la sátira en la secuencia, de manera que detendremos aquí la descripción y pasaremos a la interpretación.

Si, como afirma Mary Clare Randolph, el propósito de la sátira es “la corrección de la tontería y el vicio mediante la persuasión a asumir un comportamiento racional”,¹⁵⁸ podemos afirmar que Sidney satiriza la praxis de ciertos poetas, tanto nacionales como extranjeros, con el objeto de “corregir su tontería” de imitar mecánicamente las convenciones de algunos géneros clásicos de la poesía lírica (por ejemplo, de la poesía bucólica y de la alegórica), pero sobre todo, de las del petrarquismo, pues, como hemos mencionado, el fin principal de Sidney al retratar a Astrophel como el arquetipo del mal poeta petrarquista sería poder parodiar en él los temas, motivos y formas más representativas de la lírica amorosa convencional y ofrecer, al mismo tiempo, caminos alternos para la creación de una nueva poesía.

Cabe mencionar, sin embargo, que la impecable caracterización de Astrophel como el típico poetastro petrarquista opera sólo en una parte de la secuencia, pues al final llega a convertirse en el buen poeta que al principio sólo aspiraba a ser. Su praxis poética va mejorando gradualmente y alcanza un buen nivel después del “Soneto 86”, en donde se registran las primeras señales del cambio de Stella, pues una vez rechazado por ella se vuelve verdaderamente el amante petrarquista que al principio sólo pretendía ser, y entonces su retórica deja de ser artificial y vacua.

Ya en el capítulo 1 nos habíamos referido someramente a esta cuestión cuando hablamos de que en la secuencia puede advertirse una clara progresión de roles y

¹⁵⁸Traducción mía de “The end of satire is the “correction of folly and vice by persuasion to rational behaviour”. Mary Clare Randolph, Apud Richard B. Young, *op.cit.*, p. 32.

actitudes: en los primeros sonetos tenemos a un Astrophel contento de seguir el papel del típico amante petrarquista, esto es, de profesar a Stella la adoración correspondiente a la *donna angelicata* de Petrarca, Dante, y los demás poetas del *dulce stil nuovo*; pero después, y casi durante todo el resto de la secuencia, vemos a un Astrophel que, frustrado por el amor platónico que Stella le profesa, busca hacerla pasar, por todos los medios, de su papel de semi-diosa al de la “mujer de carne y hueso” del amor cortés. Algunas canciones y sonetos constituidos bajo el esquema conceptual del *baiser* francés muestran que estaba a punto de conseguir su propósito cuando, súbitamente, Stella decide afincarse en su papel de la dama inasequible, con lo que obliga a Astrophel a regresar también a su papel del poeta-amante petrarquista, que ahora sí le resulta *ad hoc* para expresar los sentimientos que le despiertan el rechazo y desamor de Stella.

Esta progresión de papeles en el plano diegético tiene sus correspondencias en el plano de la creación de la obra. Desde mi perspectiva, Sidney hace transitar dicho recorrido a sus *dramatis personae* para poder mostrar la evolución de Astrophel como poeta (*i.e.*, del poetastro petrarquista que seguía las convenciones de manera mecánica al poeta que puede crear una nueva poesía a partir de la asimilación o adaptación de éstas), y con ello, exponer que la poesía petrarquista no era mala *per se*, sino que resultaba anquilosada y artificial sólo cuando era imitada servilmente y no tenía detrás un verdadero sentimiento que la alentara.

Como hemos tenido oportunidad de mostrar en el análisis estilístico del “Soneto 1”, los primeros sonetos de la secuencia que sólo seguían la lírica petrarquista por convención tienen una calidad literaria bastante pobre. Empero, esta situación va cambiando gradualmente, y para cuando llegamos a la última parte de la secuencia (sobre todo a los llamados “sonetos de ausencia”, que sí son producto de un

sentimiento real diegéticamente hablando), no sólo encontramos una mayor calidad literaria, sino una apropiación perfecta del petrarquismo en un contexto más acorde al de la idiosincrasia inglesa, es decir, más pragmático y realista. Este es el camino que, mediante la ironía, la parodia y la sátira, el autor parece sugerir a los poetas isabelinos: alejarse de la imitación mecánica y servil de las convenciones, que sólo les llevaba a crear poemas excesivamente artificiales y retóricos, y procurar assimilarlas o adaptarlas para escribir desde una perspectiva más realista y acorde al carácter inglés.

Terminamos con esto la exposición de los argumentos intratextuales que permiten sustentar la presencia de ironía, parodia y sátira en *Astrophel and Stella*. Pasaremos ahora a los intertextuales y a los extraliterarios.

IV. EVIDENCIA INTERTEXTUAL A FAVOR DE LA LECTURA IRÓNICA, PARÓDICA Y SATÍRICA.
ASTROPHEL AND STELLA A LA LUZ DE OTRAS OBRAS DEL AUTOR: *LA ARCADIA*, *CERTAINS SONNETS* Y *DEFENSE OF POESIE*

Other sorts of Poetry almost have we none but that lyrical kind of songs and sonnets, which, Lord, if he gave us so good mind, how well it might be employed (and with how heavenly fruits both private and public), in singing the praises of the immortal beauty, the immortal goodness of that God who gives us hands to write, and wits to conceive.

Defense of Poesie, Sir Philip Sidney.

Los grandes yerros evidenciados tanto en el análisis macroestructural como en el microestructural del “Soneto 1” revelan que si lo leemos de manera literal tendríamos que estar dispuestos a admitir que Sidney no era un buen poeta o que su conocimiento de la poesía amorosa, la versificación y el arte retórico eran muy pobres. Mas desde la introducción hemos estado mostrando que no era así: Sidney fue y es reconocido por sus compatriotas como un poeta muy hábil¹⁵⁹ y demostró su maestría como sonetista y su conocimiento perfecto de las convenciones del soneto inglés y del soneto italiano desde su primera obra, la *Arcadia*:

The *Arcadia* sonnets show Sidney in his earlier work [...] Their main interest lies in the quick grasp they show of the rudiments of sonnet construction [...] the Surrey pattern is the commonest and is generally put to good use. Once its virtues are thoroughly absorbed, Sidney enters upon mature composition. ‘My true love hath my hart’ for its grace and finish, has rightly gained a place in most Elizabethan anthologies.¹⁶⁰

Citaremos el poema al que se refiere Lever para que el notable manejo de las convenciones petrarquistas por parte de Sidney no quede sólo en mención:

My true-love hath my heart, and I have his,

¹⁵⁹ Cf. Buxton: “Because Sidney was himself a *skilled and gifted poet* he was so able to be a stimulating patron of others” (loc. cit., p. 104, cursivas mías) y Williamson: “he [Sidney] is now recognized as probably *the most versatile and innovatory of the Elizabethan poets*” (op. cit., p. 271, cursivas mías).

¹⁶⁰ Julius Lever, op. cit. p. 51 y 52. Las cursivas son mías.

By just exchange one for the other given:
 I hold his dear, and mine he cannot miss;
 There never was a bargain better driven.

His heart in me keeps me and him in one,
 My heart in him his thoughts and senses guides;
 He loves my heart for once it was his own;
 I cherish his because in me it bides.
 His heart his wound received from my sight;

My heart was wounded with his wounded heart;
 For as from me on him his hurt did light,
 So still methought in me his hurt did smart:

Both equal hurt, in this change sought our bliss,
 My true love hath my heart and I have his.

He aquí un magnífico ejemplo de cómo pueden usarse las convenciones de manera creativa para formular una poesía fresca y natural, pues aunque la raigambre de este soneto es claramente petrarquista y neoplatónica, está muy alejado de la poesía rígida, artificial y acartonada de los poetastros petrarquistas que el autor satiriza en *Astrophel and Stella*. A este respecto, A. Lytton Sells afirma lo siguiente:

His taste [Sidney's] in poetry hardly allows him to go beyond the refinements of Petrarch. This comes out in the poems interspersed in the *Arcadia*. One of them ["My true love hath my heart and I have his"] *ranks among the best he ever wrote* [...] The idea [of this sonnet] was Petrarchan and neo-Platonic; the symmetry of the form, corresponding with that of the thought, was also in the tradition of Italian love-poetry; but the verse which opens and concludes the sonnet was good enough of itself to make the fortune of a poem.¹⁶¹

En *Certain Sonnets*, su obra poética literal (es decir, que sí expresa pensamientos y sentimientos genuinos de Sidney), también podemos encontrar buenos ejemplos de un excelente conocimiento y uso del soneto. Citaremos uno para mostrar cómo se conducía Sidney cuando su fin no era crear una composición irónica, paródica y satírica, sino expresar ideas o sentimientos que sí profesaba:

Thou blind man's mark, thou fool's self-chosen snare,

¹⁶¹ A. Lytton Sells, *op. cit.*, p. 136, las cursivas son mías.

Fond fancy's scum, and dregs of scattered thought;
 Band of all evils, cradle of causeless care;
 Thou web of will, whose end is never wrought:

Desire, Desire! I have too dearly bought,
 With price of mangled mind, thy worthless ware;
 Too long, too long, asleep thou hast me brought,
 Who shouldst my mind to higher things prepare,

But yet in vain thou hast my ruin sought,
 In vain thou mad'st me to vain things aspire,
 In vain thou kindlest all thy smoky fire,
 For Virtue hath this better lesson taught:

Within myself to seek my only hire,
 Desiring nought but how to kill Desire.

El lector puede notar por sí mismo la gran diferencia con respecto al “Soneto 1”. De entrada, no se observan las incontables fallas macroestructurales que se perciben en aquel, pues en este sí se sigue de manera muy precisa el modelo del soneto inglés: el esquema de rima ABAB BABA BCCB CC es acorde a la división semántico sintáctica 4+4+4+2, se usa el pentámetro yámbico, y se crea un *rhymed couplet* en toda la extensión de la palabra, en tanto que no sólo existe en la rima como en el “Soneto 1”, sino que verdaderamente constituye el colofón perfecto de la argumentación sostenida en el *douzain*.

Además, no hay abuso en los recursos fónicos (sólo se muestra una predilección por la aliteración, que es tradicionalmente reconocida como el metaplasmo más representativo de la lírica inglesa desde sus inicios)¹⁶² y las figuras retóricas son tan hábilmente manejadas que el discurso jamás se percibe como artificial o excesivamente retórico. Todo esto contribuye a que el contenido sí pueda percibirse como una expresión genuina de pensamientos y sentimientos. Podemos, pues,

¹⁶² Recordemos que fue el mecanismo fundamental de la poesía acentual anglosajona y también ocupó un lugar preponderante en el metro silábico acentual de Chaucer. Desde entonces ha sido uno de los recursos más cultivados de la lírica inglesa.

observar lo que reporta un manejo creativo de las convenciones en vez del mecánico y servil de los poetastros que Sidney parodia y satiriza en *Astrophel and Stella*.

Así como la *Arcadia* y *Certain Sonnets* permiten atestiguar que Sidney era un poeta muy diestro, la *Defense of Poesie*, tanto en su contenido como en su forma, hace evidente que era un maestro en el manejo de la retórica, pues, como ya hemos mencionado en el capítulo 1, esta obra constituye una pieza perfecta de defensa forense clásica en una prosa elegante pero sencilla. Su construcción es tan cuidadosa y sigue tan perfectamente las convenciones del discurso oratorio forense o jurídico¹⁶³ (pero de una manera tan hábil que el lector precisa un análisis cuidadoso para poder percatarse de ello), que no deja lugar a dudas: el conocimiento del arte retórico que distinguía a Sidney era excelente y no tenía siquiera punto de comparación con el escaso y pobre de *Astrophel*.

Esto nos proporciona uno de los argumentos más fuertes en contra de la lectura literal: podemos afirmar que *Astrophel* era una *dramatis persona* y no una representación de Sidney porque, como hábil practicante del arte retórico,¹⁶⁴ Sidney sabía que el procedimiento elemental de la construcción del discurso seguía cinco fases en riguroso orden, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *perceptio*, y que, por ende, no se podía empezar con la *elocutio* sin tener antes la *inventio*, como *Astrophel* refiere que hizo en el “Soneto 1”, en el que se lanzó a escribir sin que “*Invention, Nature's child*”, estuviera presente. Sidney jamás hubiera procedido así. *Astrophel* podría desconocer un principio tan básico o, incluso, decidir saltárselo. Sidney no.

¹⁶³ Este género abarca las defensas de corte legal en el mundo clásico: “versa sobre la justicia o injusticia de hechos pretéritos cometidos por un sujeto a quien se acusa o se defiende” [en este caso la poesía, a la que Sidney está defendiendo de los ataques de los puritanos recalcitrantes que la condenaban]. Su finalidad es ventilar juicios y litigios o pleitos ante el juez. Los jueces y el público constituyen la audiencia. Su argumentación requiere agilidad: se desarrolla a base de entimemas”. (Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 427).

¹⁶⁴ No en vano se escribieron manuales enteros de retórica basados en ejemplos tomados de sus obras: “he [Sidney] became a pattern for poetry -so much so that entire handbooks of rhetoric were based on examples of his writing”. (Michael Spiller, *op. cit.*, p. 106).

A este argumento se suma la concepción de la poesía que Sidney expresa en esta misma obra, la *Defense of Poesie*:

Poesy, therefore, is an art of imitation; for so Aristotle termeth it in the word ποιησις; that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth: to speak metaphorically, a *speaking picture, with this end, to teach and delight*. [...] indeed *right poets* [...] *properly do imitate to teach and delight*; and to imitate, borrow nothing of what is, hath been, or shall be; but range only, reined with learned discretion, into the divine consideration of *what may be, and should be*. These be they, that, as the first and most noble sort, may justly be termed "vates;" so these are waited on in the excellentest languages and best understandings, with the fore-described name of poets. For these, indeed, do merely make to imitate, and *imitate both to delight and teach, and delight to move men to take that goodness in hand, which, without delight they would fly as from a stranger; and teach to make them know that goodness whereunto they are moved; which being the noblest scope to which ever any learning was directed*, yet want there not idle tongues to bark at them.¹⁶⁵

Si Sidney tenía tan alto concepto de la poesía, si para él su fin primordial era "instruir deleitando", y si creía en el poder del poeta de influir y transformar vidas, resulta muy difícil aceptar que al escribir *Astrophel and Stella* sólo pretendiera comunicar la historia de su romance fallido con Lady Rich. Me parece más apropiado pensar que su intención al escribir el "Soneto 1" no era en realidad expresar sus sentimientos por ella sino crear una composición lírica deliberadamente mala para "predicar con el ejemplo" lo que la poesía no debía ser, esto con el objeto de "instruir", de brindar las herramientas para que los poetas talentosos pudieran aprovechar sus enseñanzas y lograran una verdadera apropiación del petrarquismo para construir una lírica amorosa de auténtica valía:

When in the *Defense* Sidney wrote that the poets of his day should 'exercise to know', not as 'having known' he meant, I take it, that his contemporaries had much to learn about their language and its poetic resources, and that they should write in order to discover what could and what could not be done with the materials available to them. That Sidney practiced what he preached has been extensively demonstrated [...] Not apparently concerned to ground his own standing with posterity on his writings, he saw them to a great extent, I believe, as technical experiments which might be useful to contemporary and later writers.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Sir Philip Sidney, *op.cit.*, p. 11 y 12. Las cursivas son mías.

¹⁶⁶ Williamson, *op. cit.*, p. 271.

Esto cubre la parte de la instrucción en la máxima horaciana “*docere et delectare*” que Sidney profesaba tan fielmente, pero ¿qué sucede con la cuestión del deleite? La respuesta es sencilla: la ironía, la parodia, y la sátira bien manejadas permiten crear obras cuyo grado de instrucción es directamente proporcional a la diversión que causan y *Astrophel and Stella* no es la excepción. En ella la ironía, la parodia y la sátira se conjugan para crear un tono pleno de humor y, en ocasiones, escenarios tan ridículos y absurdos, que el lector no puede sino reír. Michael Spiller también nota que el humor y la diversión son un rasgo esencial de esta obra:

What distinguishes Sidney’s sequence from all others is not its relative sexual explicitness –Ronsard and Jean-Antoine de Baif, in particular, had brought the sensuality of Greek lyric verse and of Ovidian poetry into the sonnet before Sidney wrote– but the fact that *it is, lightly and pervasively, funny*.¹⁶⁷

Esta idea del propósito de Sidney de “*docere y delectare*” a los isabelinos a través de su *Astrophel and Stella*, que se aprecia desde su elección de la ironía, la parodia y la sátira como prácticas discursivas fundamentales, puede también comprobarse con argumentos extraliterarios tales como el contexto histórico, social, político y cultural de la Inglaterra isabelina y la biografía de Sidney. Abordaremos estos temas en el siguiente y último capítulo para comprobar una de las ideas centrales de este estudio: que la parodia del petrarquismo y la sátira de los poetas que hacían una imitación mecánica de éste y de los géneros clásicos de la poesía lírica no obedece a cuestiones puramente literarias, sino que formaba parte de un industrioso programa para proporcionar a Inglaterra una literatura digna de ella, lo cual a ojos de Sidney, sería un instrumento poderoso en el proceso de la consolidación de la identidad nacional del pueblo británico como una potencia en ciernes, un imperio semejante al

¹⁶⁷ Michael Spiller, *op. cit.*, p. 107. Las cursivas son mías.

español que justamente estaba viviendo sus siglos de oro, tanto políticos como literarios.

V. EVIDENCIA EXTRALITERARIA: EL CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL DE INGLATERRA; LA NECESIDAD DE UNA NUEVA POESÍA Y LA FIGURA Y LA POÉTICA DE SIDNEY

When in his *Defense of Poesie* Sidney surveyed the earlier literature of his own country he could find only three works that had 'poeticall sinnewes in them' (iii. 37) –the writings of Chaucer, *The Mirror for Magistrates*, and the Earl of Surrey's lyrics [...] So Sidney, looking at the English poetry of his own time and before, found it inadequate, and found none of his countrymen suitable guides to aid him in making it better.

William Ringler

G.M. Trevelyan, uno de los grandes historiadores de Inglaterra, abre el capítulo de su *A Shortened History of England* sobre el periodo isabelino con las siguientes palabras:

For centuries past many different forces had been slowly drawing the English towards a national or patriotic conception of man's duty to society, in place of that obedience to cosmopolitan orders and corporations which had been inculcated by the Catholic Church and the feudal obligation. *Among the forces creative of the sense of nationhood were the English Common Law; the King's peace and the King's Courts, the frequent intercourse of the representative of distant shires and boroughs in the national council of Parliament [...] the new literature and the new language common to all England [...] The Elizabethan age is at once intensely national and intensely individualistic.*¹⁶⁸

Como puede advertirse en esta cita, las condiciones históricas de Inglaterra en los tiempos de Sir Philip Sidney muestran que la formación de una nueva poesía era una necesidad que trascendía la esfera literaria, pues se vinculaba con el proceso de construcción de la identidad nacional del pueblo inglés.

Los poetas isabelinos estaban perfectamente conscientes de que la literatura no era un elemento cultural más sino un poderoso agente de conformación de la

¹⁶⁸ G.M. Trevelyan, *A Shortened History of England*, Aylesbury, Penguin Books Ltd, [1942], 1959, p. 232.

identidad nacional y que, por tanto, debían encauzar sus esfuerzos para hacer de la casi inexistente poesía inglesa una de las mejores en lengua vernácula. Era una empresa muy ambiciosa si consideramos el estado deplorable en que se hallaba la literatura de Inglaterra en ese entonces, pues recordemos que si bien ya se había tenido escritores de la talla de un Thomas More, éste había redactado su famosa *Utopía* en latín, y que no hacía mucho los hombres de letras todavía se debatían entre seguir escribiendo en latín o hacerlo en la lengua vernácula:

They [the Elizabethan poets] were conscious, as Lucretius had been, of that *patrii sermonis egestas*, the inadequacy of their current language. And if Chaucer language had become obsolete in a century and a half, why should not theirs? [...] So pessimistic a view was not often expressed by Elizabethans writers, but they too recognized the problem, and some thought that Latin should be the medium for the literature of Englishmen. 'These modern languages will play the banck-route with bookes', said Francis Bacon; and he had his more serious works translated into Latin.¹⁶⁹

Una vez que se decantaron por el uso del inglés, quedaron otras cuestiones importantes a resolver, sobre todo en el ámbito de la poesía, en donde la situación era aún peor:

We find it difficult, with Romantic conceptions of poetry still dominant, to imagine the problems that faced the Elizabethans four hundred years ago. *They had no long and continuing tradition of poetry, no vast body of poems of every kind [...] There had been one great poet, Chaucer, whom they read and admired, but whose vocabulary was obsolete, and whose lines they could not scan [...]* The changes in the language which had taken place since 1400 made him a difficult model, and *they realized that, if they would create a national literature as the Italians had done, they could not do this by trying to use Chaucer's language.*¹⁷⁰

Puede advertirse que los poetas isabelinos estaban prácticamente "en ceros". Tenían que lidiar con cuestiones muy básicas, pero a la vez fundamentales, que apenas alcanzamos a imaginar:

Was poetry to be scant by quantity, or by accent? [...] How was the vocabulary to be enlarged and dignified? Were the poets to use classical or native sources; obsolete words or words from various dialects? Granted that they were to write in English, what did 'English' mean? How was this living, changing language that was

¹⁶⁹ John Buxton, *op. cit.*, p. 8 y 9.

¹⁷⁰ *Ídem*. Las cursivas son mías.

spoken so many different ways, even at court, to be made into a fit medium for the poetry they wished to write? What sort of poems were they to write? And what was the best method of writing the greatest kind of poetry, heroic? [...] With problems of these kinds Elizabethan poets and critics were concerned. They wished to create a national literature, as the Italians had done, as the French were trying to do: like the Italians and the French they had not only to write the poetry but first of all to fashion the medium in which to write it.

Ante tal estado de la literatura inglesa, no resulta extraño que poetas isabelinos con una gran conciencia patriótica tales como Sidney, Spenser, Dyer y Greville, quisieran hacer algo al respecto. De hecho, algunos especialistas aseveran que estos cuatro autores instituyeron el “Areopagus”, una especie de club literario cuyo objetivo primordial era proporcionar a Inglaterra una nueva poesía, digna de su estatus de naciente imperio:

Hence the formation by Sidney and Dyer of the ‘Areopagus’, a kind of club which met in or near London and with which Spenser and Fulke Greville were associated, marks one of the great moments in our literary annals [...] It was the ambition of this group –an ambition which recalls that of Ronsard and his friends- to present England with a new poetry, worthy of the island’s empire.¹⁷¹

Algunos estudiosos cuestionan la existencia de dicha agrupación aduciendo que no hay suficientes pruebas históricas que la atestigüen,¹⁷² Sin embargo, no resulta desatinado pensar que, ante el precario estado de la literatura inglesa en el siglo XVI, dichos poetas con probada conciencia nacional y patriótica decidieran agruparse formalmente en búsqueda de soluciones. Cabe destacar, empero, que fue Sidney quien estuvo a la cabeza de tan ingente empresa:

When in his idlest times he [Sidney] looked upon the poetry of his own country he did not find it good, and he determined to make it better. He believed that the ‘highest flying wit’ must have a ‘Dedalus to guide him’; and he felt that the greatest defect of his fellow English poets was that ‘neither Artificiall Rules, nor imitative paternes we much comber our selves withall’. So he set out to be a Dedalus to his country men. To teach them rules of right writing and to provide them with models to follow.¹⁷³

¹⁷¹ Arthur Lytton Sells, *op. cit.*, p. 151.

¹⁷² *Vid.* Edward Fulton, “Spenser, Sidney, and the Areopagus”, *art. cit.*, p. 373.

¹⁷³ William Ringler, *op. cit.*, p. xxiv y xxviii.

Analicemos con mayor detalle la manera en que Sidney llegó a convertirse en el paladín de la “Nueva Poesía” inglesa para comprobar otra de las afirmaciones que anunciamos en la primera parte de este estudio: que las condiciones históricas de Inglaterra y el precario estado de su literatura en el periodo isabelino hicieron patente la necesidad de crear nuevos modelos de expresión poética, y que Sidney buscó proveerlos mediante la ironía, la parodia y la sátira de la poesía convencional, especialmente de la petrarquista.

Hemos comentado ya en la introducción que en las biografías de Sidney se suele hacer referencia a su condición de arquetipo del caballero renacentista inglés. Por ejemplo, Buxton señala:

Philip Sidney [...] was Castiglione’s courtier made flesh, and wherever he went among men he was received with admiration and delight. They saw in him, as Ophelia saw in Hamlet, “the courtier’s, soldier’s, scholar’s, eye, tongue, sword, the expectancy and rose of the fair state, the glass of fashion, and the mould of form, the observed of all observers”.¹⁷⁴

También nos hemos referido ya someramente a que Sidney tuvo la mejor educación que Inglaterra podía ofrecer en ese entonces, pues no sólo cursó estudios en Oxford sino que fue enviado a los principales centros de la cultura europea para completar su educación de manera práctica. Mas no hemos comentado que durante su estancia en Alemania, Francia e Italia no sólo se rodeó de importantes hombres de estado, sino que también entabló relaciones con artistas y eruditos prominentes, lo cual le permitió adquirir los conocimientos literarios, lingüísticos, e incluso políticos, que le hicieron posible, a su retorno, convertirse en el principal impulsor del llamado renacimiento isabelino:

Sidney was important not only as an innovator but also as a transmitter of cultural tradition. He was unusually receptive to literary forms, techniques, and ideas

¹⁷⁴ John Buxton, *op. cit.*, p. 37.

popular on the Continent, helping to bring many of them across the Channel for the first time. He was, for example, the first major English author to assimilate the teachings of Aristotle's *Poetics* and the neo-classical criticism of Renaissance Italy. He helped to popularize Hellenistic romance and Italian poetic style, and his treatments of Machivellian politics and Epicurean philosophy are among the earliest in English literature. *Other writers of the age may have been greater, but none did more to inspire the movement in literature and the arts that we call the "Elizabethan Renaissance."*¹⁷⁵

No obstante, Sidney no sólo debe ser reconocido como el fundador del renacimiento isabelino sino también de la poesía inglesa moderna. En apoyo de esto pueden citarse varias voces de especialistas y lo haremos, pero quisiera empezar por citar la de Sidney mismo, quien en su *Defense of Poesie* muestra estar perfectamente consciente del lamentable estado de la poesía inglesa y manifiesta su deseo de hacer algo al respecto:

I think this digression will make my meaning receive the fuller understanding:— which is not to take upon me to teach poets how they should do, but only, finding myself sick among the rest, to show some one or two spots of the common infection grown among the most part of writers; that, acknowledging ourselves somewhat awry, we may bend to the right use both of matter and manner: whereto our language giveth us great occasion, being, indeed, capable of any excellent exercising of it.¹⁷⁶

Con esta idea en mente, Sidney se erigió en el paladín de la “Nueva Poesía”:

To Philip Sidney, rather than to Leicester or any other, the Elizabethan poets paid homage; for *Sidney brought back to English poetry the Light of the Renaissance* [...] So, for example, *Daniel [...] attributes to Sidney the beginning of the New Poetry, and the end of the old.*¹⁷⁷

Evidentemente, no llegó a ser una figura tan esencial de la noche a la mañana. De hecho, sus actividades en la corte de Elizabeth I no le permitieron dedicar una gran atención a las cuestiones culturales y literarias a su retorno del viaje de 2 años en el continente;¹⁷⁸ hubo que esperar al fracaso de su misión diplomática más importante, y

¹⁷⁵ Donald Stump, *art. cit.* Cursivas mías.

¹⁷⁶ Sir Philip Sidney, *op.cit.*, p. 53.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 34, las cursivas son mías.

¹⁷⁸ *Vid.* Michael Spiller: “His literary fame derives wholly from the works written in the vacant years when she [the Queen] would not employ him in her service. But, however much Sidney would rather have

a que perdiera el favor de la reina por oponerse abiertamente a su decisión de casarse con el pretendiente francés, Henri III, Duque de Anjou, para tener mayor oportunidad de dedicarse a dichas actividades junto con su hermana Mary Sidney, condesa de Pembroke. Algunas ocasiones en Penshursts, la casa paterna, y en otras en Pembroke, la mansión de la condesa, los dos hermanos solían celebrar reuniones con los principales artistas y eruditos de la época y sostener tertulias literarias con los poetas más renombrados o promisorios,¹⁷⁹ a los que en ocasiones proporcionaban medios de sustento o recomendaciones para cargos administrativos, pero, sobre todo, les ofrecían una guía intelectual invaluable. Así, Sidney, junto con su hermana Mary, llegó a convertirse en el principal mecenas de su tiempo:

Philip and Mary Sidney were not the first or the last patrons of letters in England; but they lived at a time when patronage fitted the current opinions on the nature of poetry, and *when the poets needed the enlightened and critical encouragement that they provided. So they took the occasion to shape and guide the poetry of the Elizabethan age towards a fullness of achievement that, in the 1570s, only they foresaw.*¹⁸⁰

Se puede constatar el éxito y alcance de la labor de mecenazgo de Sidney con un hecho que si bien es cuestionado por algunos especialistas se sustenta con suficiente evidencia histórica y literaria: que fue mecenas y mentor de Edmund Spenser, el autor de la gran épica fundacional del imperio inglés, *The Faerie Queene*, y uno de los más grandes poetas nacionales:

Here [in England] the offices of a patron were most needed, to gather into his house gifted poets and learned scholars who might talk of these matters and write poems, two of them perhaps sitting together at the same table and writing on the same theme [...] *The patron could not create the talents of a Spenser, nor even of an Abraham Fraunce; but he could encourage these men by his interest, by his knowledge, and by his taste. In this sense for Spenser, Sidney had been*

engaged in politics and diplomacy his interest in literature was serious and intelligent, and very productive". (*Op.cit.*, p. 106).

¹⁷⁹ Cf. Donald Stump: "As a patron, he [Sidney] encouraged artists and musicians, prose stylists and rhetoricians, philosophers and historians, and--most of all--poets. In return, unprecedented numbers honored him in the prefaces and dedications to their books and in elegies published after his death (*art. cit.*).

¹⁸⁰ Buxton, *op. cit.*, p. 32 y 104, las cursivas mías.

'the patron of my young Muses'; [...] in this sense, finally, Sidney was 'accompted... a general Maecenas of Learning' and, as such, won a European reputation unrivalled by any Englishman of his time.¹⁸¹

Si a esta importante labor como mecenas y guía intelectual aunamos su práctica literaria, *i.e.*, sus ejercicios de traducción y experimentación métrica, su introducción a la lengua inglesa de diversas formas de la poesía lírica clásica tanto antigua como moderna, su manejo excepcional del arte retórico, y, sobre todo, la escritura de su *Defense of Poesie*, *Arcadia*, *Certain Sonnets* y nuestro objeto estudio, *Astrophel and Stella*,¹⁸² no podemos sino confirmar el papel fundamental de Sidney en el surgimiento de la poesía inglesa moderna y, por ende, la necesidad de devolverlo al lugar de honor que le corresponde dentro de la historia de la literatura inglesa.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 11 y 12.

¹⁸² Sidney was mythologized by his age: turned into a national hero and pattern of courtliness after his public funeral. He also became a pattern for poetry –so much so that entire handbooks of rhetoric were based on examples of his writing. (Spiller, *op. cit.*, p. 106).

CONCLUSIONES

Los estudiosos que sostienen las aproximaciones formalistas al fenómeno literario por un lado, y los que detentan la teoría de la recepción por el otro, han hecho posible la visión de la lectura como un proceso de interacción entre texto y lector. El texto posee ya un conjunto de elementos formales y conceptuales que dirigen la interpretación, pero el lector también desempeña un papel muy importante en la construcción del sentido al traer a la interacción lo que los teóricos de la Escuela de Constanza denominaron su “horizonte de expectativas”, es decir, su trasfondo personal, social, cultural e histórico.

Si esto es importante en el proceso de lectura en general, se vuelve crucial cuando un autor usa un tipo de discurso que busca comunicar un significado sin decirlo explícitamente, como es el caso de la ironía, la parodia y la sátira. Dado que estos recursos requieren un acto complejo de interpretación (no sólo una comprensión del significado explícito, sino también una inferencia del implícito y un entendimiento de la relación entre ambos), algunos lectores se quedan en la lectura literal y pierden con ello la riqueza que la lectura “entre líneas” suele contener.

Esto puede suceder en la recepción del “Soneto 1” en particular y de *Astrophel and Stella* en general. Uno puede, como han hecho la mayor parte de especialistas en Sidney, acercarse a esta secuencia de manera literal y verla como el mero recuento de un cortejo y romance fallido o, añadiendo un cierto conocimiento de historia, teoría y crítica literarias, leerla como una manifestación del propósito de Sidney de crear nuevos medios de expresión poética para el pueblo inglés a partir de tres estrategias fundamentales: la parodia -con miras a la adaptación- de las convenciones más importantes de la poesía amorosa contemporánea, especialmente del petrarquismo; la sátira de algunos poetas que imitaban servilmente a los clásicos, tanto antiguos

(griegos y romanos) como modernos (italianos, franceses y españoles), y la creación de un modelo de buen uso del petrarquismo que permitiera la escritura de una poesía de mayor calidad que la que existía hasta entonces. Todo esto a través de la invención de una *dramatis persona*, Astrophel, y del recuento de sus cuitas amorosas mediante el crisol de la ironía.

Como el lector pudo notar, yo opté por la senda de la lectura entre líneas. Todos mis esfuerzos estuvieron encaminados a compartir la intuición de que detrás de la aparente simplicidad de *Astrophel and Stella* subyace una construcción cuidadosa que muestra la respuesta crítica de Sidney a una tradición literaria que era fresca y significativa cuando apareció en la Italia del *Trecento* bajo las plumas de los *stilnovisti*, Dante, y Petrarca, pero que había sido reducida a una poesía artificial, acartonada y plena de lugares comunes no sólo en Italia sino también en Francia, España e Inglaterra. A través del tiempo y las malas imitaciones, el petrarquismo había llegado a convertirse en un paradigma de convenciones anquilosadas que, a mi juicio, Sidney decidió transformar mediante la ironía, la parodia y la sátira, siempre con el objeto de brindar a Inglaterra “una literatura digna de ella”.

Hemos detallado ya cómo consideramos que sucedió este proceso y por ello ahora sólo nos contentaremos con afirmar que la sátira en *Astrophel and Stella* fue una de las grandes herramientas de la que Sidney se valió para intentar insuflar realismo y naturalidad a la poesía amorosa de su tiempo, pues al ofrecer a los poetastros un espejo satírico de sus maneras mecánicas, artificiales y rebuscadas, les permitió execrarlas y, con ello, despertar a la necesidad de buscar los medios para la creación de una poesía más natural y realista.

Asimismo, podemos aseverar que la otra gran herramienta de la que Sidney se sirvió para conseguir los propósitos antes mencionados es la parodia, que, como

hemos visto, fue el mecanismo fundamental del que el autor se valió para erosionar la base del sistema petrarquista: la peculiar relación entre el poeta-enamorado devoto y la *donna angelicata*:

All Petrarchan poetry seems to share a fixed relation of lover to lady: the lady is always unobtainable –at least unobtained– the lover hopeless, or at least, hapless; it is a permanent impasse. Petrarchan love is the attitude of the lover in this static situation, and it has really only two characteristics: first, that it is frustrated, unfulfilled–the aubade is not a Petrarchan type of poem –and second, that it sets an extremely high value on the unobtainable lady, idealizing her either physically or spiritually, or most often both physically and spiritually.¹⁸³

Incapaz de aceptar esta relación idílica amante devoto-dama inalcanzable, Sidney la quebranta mediante la ironía, la parodia y la sátira. Hemos visto como el autor empieza imitando los roles tradicionales y después los rompe trastocándolos por completo, pues aunque desde el “Soneto 1” se hace patente que Stella ya no es más la *donna angelicata*, sí sigue siendo la “dama inalcanzable” e idealizada tanto física como espiritualmente durante varios sonetos de la secuencia.

Empero, después de los primeros veinte, se empieza a enfatizar su carácter de “mujer de carne y hueso”, con sus virtudes y defectos, y llega el momento en que deja de ser tratada como la “estrella” inaccesible y se convierte en una mujer a la que se puede tocar, besar, e, incluso, seducir. El idealismo contemplativo de Petrarca es substituido por la “ética inglesa de la acción” que hemos comentado. Y aquí se hila también la cuestión de la ideología protestante del éxito, de que con trabajo arduo las metas se consiguen, pues Astrophel escribe sus sonetos no sólo porque deseaba comunicar sus sentimientos; si se enzarza en el arduo trabajo de plasmar sus desazones en poemas, es porque pretende obtener los favores de su amada mediante ello. A diferencia del enamorado italiano del siglo XIII, el poeta-amante de la Inglaterra isabelina quiere –y puede– conseguir el amor de su dama. Incluso

¹⁸³ Richard B. Young, *op. cit.*, p. 10.

Astrophel, el poeta y enamorado mediocre, lo logra, pues si bien no puede realizar su amor con Stella por su condición de mujer casada, por lo menos puede ufanarse de ser el “rey de su corazón”:

O joy too high for my low style to show!
 O bliss fit for a nobler seat than me!
 Envy, put out thine eyes, lest thou do see
 What oceans of delight in me do flow!

My friend, that oft saw through all masks my woe,
 Come, come, and let me pour myself on thee.
 Gone is the winter of my misery!
 My spring appears; O see what here doth grow:

For Stella hath, with words where faith doth shine,
 Of her high heart give me the monarchy:
 I, I, O I, may say that she is mine!

And though she gives but thus conditionally,
 This realm of bliss while virtuous course I take,
 No kings be crowned but they some covenants make. (“Soneto 69”)

Llegamos así al principal argumento a favor de la idea de que en *Astrophel and Stella* se buscaba crear una especie de “Mirror for poets”, una suerte de espejo de lo que debía y no debía hacerse en la praxis poética, con el propósito de instruir a quienes tenían la responsabilidad de forjar la gran literatura nacional, digna del imperio británico. Sidney buscó hacer esto mediante una perspectiva que puede muy bien ser ejemplificada con la figura del Jano bifronte: por un lado, con la mira puesta en lo que ya se tenía, esto es, en la lírica convencional, cuyos vicios procuraría corregir mediante la parodia del petrarquismo y la sátira de la praxis de los poetastros que, viéndose ridiculizados en ese espejo, no tenían menos que tratar de mejorar; por otro, con la mira puesta en la nueva forma de hacer poesía, más realista y natural, que hemos estado señalado a lo largo de este estudio.

Una de las pruebas más rotundas de que la transformación del idealismo petrarquista al realismo inglés emprendida por Sidney tuvo éxito, y cumplió su

cometido de servir de instrumento a los futuros poetas de la “Nueva Poesía”, es la secuencia de sonetos de Edmund Spenser, *Amoretti*, que si bien está escrita al más puro estilo petrarquista, sí logra constituir una expresión sincera de sentimientos amorosos. Spenser, evitando los errores de Astrophel, no sólo es capaz de crear una poesía más verosímil, sino también más acorde a la idiosincrasia anglosajona del éxito, pues en su obra el propósito dual del poeta-amante petrarquista, literario y amoroso a la vez, tiene plena consecución: a través de sus sonetos no sólo se nos revela como un excelente poeta, sino que también logra obtener el amor de la mujer a la que cortejó mediante ellos, Elizabeth Boyle, quien acabó convirtiéndose en su esposa en la vida real.

Dichas ideas sirven también para reforzar la tesis fundamental de este trabajo: la necesidad de una lectura no literal del “Soneto 1” y de *Astrophel and Stella* en general, la cual no sólo encuentra sostén en la clara presencia intratextual de ironía, parodia y sátira, sino también en los grandes intereses políticos, sociales y culturales que estaban detrás de su creación, y en la probada excelencia de su autor. Tanto en su vida como en su obra Sidney se nos presenta como un hombre inteligente, culto, ingenioso y muy consciente de su arte y su función como poeta, de manera que resulta bastante difícil pensar que pudiera haber escrito una composición tan mala como el “Soneto 1” sin percatarse y, sobre todo, sin tener el propósito de “instruir deleitando” con el que en su *Defense of Poesie* identifica la esencia de la poesía. Es por ello que considero más acertado concluir que en el “Soneto 1”, y en todo *Astrophel and Stella*: 1) Sidney no buscaba realizar una expresión genuina y seria de sentimientos amorosos petrarquistas, ni suyos ni de Astrophel, sino una crítica de la manera convencional de escribir poesía amorosa mediante la creación de una *dramatis persona* evidentemente caracterizada como el arquetipo del poetastro

petrarquista, en quien parodiará las principales convenciones y satirizará a los malos poetas contemporáneos; 2) Detrás de la escritura del “Soneto 1” en particular, y de toda la obra en general, estaba la agenda de Sidney de crear una mejor literatura para su país, pues hemos hecho ya referencia en la introducción al hecho de que, así como Raleigh soñaba con construir un imperio británico que rivalizara con el español, Sidney soñaba con asentar en Inglaterra una poesía que rivalizara con la italiana:

*They were in these early years of Queen Elizabeth’s reign, ambitious to make English poetry rival of the poetry of Italy [...] These poets where by no means insular. Their patriotic ambition made them seek a European fame for English poetry, ‘Planting our roses on the Apenines’; and Nashe dared to ‘preferre divine master Spenser, the miracle of wit, to bandie line for line in the honor of England, gainst Spaine, France, Italie, and all the worlde”.*¹⁸⁴

A este propósito le ayudaría su fama de erudito, hombre de letras y mecenas que hemos comentado en el capítulo anterior. Sidney era consciente de que su prestigio haría que los demás procuraran imitarle y se llegaría así a la construcción de la “Nueva Poesía” inglesa:

*Sidney would have left his purpose but half accomplished if he had taught only the poets [sic] the new ideal of the Renaissance, he had to set an example also to men of his own class: to inform the taste of those for whom the poets would write. He could not deliberately instruct his contemporaries, but most hope that others would be attracted as he had been by the conception of a new English poetry. The irresistible charm of his personality persuaded the English courtiers to imitate him in this, as in everything else: for seeing in him the ideal of the courtier they accepted his literary tastes as they admired his diplomatic skill or his courage in battle.*¹⁸⁵

Gracias a nuestra perspectiva histórica, no tenemos que quedarnos con la duda respecto al resultado de tan ingente empresa iniciada por Sidney:

*[The purpose of these writers was] to give to England a poetry and a literature worthy of her. Even in our present neglect of Renaissance literature apart from the drama, there is no need to emphasize the triumph of their success: at one bound English was established among the great literatures of Europe, and men could foresee that it would become the language of the New World.*¹⁸⁶

¹⁸⁴ John Buxton, *op. cit.*, p. 7 y 14, las cursivas son mías.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 205. Las cursivas son mías.

¹⁸⁶ John Buxton, *op. cit.*, p. 111 y 112. Las cursivas son mías.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel, "El formalismo ruso" y "El New Criticism", en *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 397-412; 413-433.
- BATES, Catherine, "Astrophel and the Manic Wit of the Abject Male", *Studies in English Literature, 1500-1900*, invierno; 41 (1), 2007, p. 1-24.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1997.
- _____, *Análisis estructural del relato literario: Teoría y práctica*, México, UNAM, 1982.
- _____, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003.
- BUXTON, John, *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*, Hampshire, Macmillan, 1987.
- CANO Echevarría, Berta, "Astrophil and Stella: An Unprofitable Relationship?" *SEDERI: Journal of the Spanish Society for English Renaissance Studies*; 12, 2001, p. 135-141.
- CAÑADAS, Ivan, "Questioning Men's Love in Sir Philip Sidney's *Astrophil and Stella* and Lady Mary Wroth's *Pamphilia to Amphilanthus*", *Medieval and Early Modern English Studies*, agosto, 13 (1), 2005, p. 99-121.
- CUDDON, J. A., *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Londres, Penguin, 1998.
- COOPER, Sherod, M., *The Sonnets of Astrophel and Stella: A Stylistic Study*, La Haya, Mouton, 1968.
- DEGRAZIA, Margreta "Lost Potential in Grammar and Nature: Sidney's *Astrophil and Stella*", *SEL: Studies in English Literature, 1500-1900*, invierno; 21 (1), 1981, p. 21-35.
- EICHENBAUM, Boris "La teoría del método formal", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. T. Todorov, México, Siglo XXI, 1991, pp. 21-54.
- ERLICH, Victor, *Russian Formalism: History – Doctrine*, La Haya, Mouton, 1980.
- FIENBERG, Nora, "The Emergence of Stella in *Astrophil and Stella*". *SEL: Studies in English Literature, 1500-1900*, invierno; 25 (1), 1985, p. 5-19.

- FULLER, John, *The Sonnet*. Londres, Methuen & Co. LTD, 1986.
- FULTON, Edward, "Spenser, Sidney, and the Areopagus", *Modern Language Notes*, Vol. 31, No. 6 (Jun., 1916), p. 373.
- FOKKEMA, D.W. y Elrud Ibsch,"Formalismo ruso", "Estructuralismo checo" y "Estructuralismo en Francia: crítica, narratología y análisis de textos, en *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 27-101.
- GARCÍA, Gustavo, *Historia y resplandor del soneto*. La Plata, Ed. Municipalidad de la Plata, 1962.
- GALVÁN, Fernando, 'I Am Not I, Pitie the Tale of Me': Reading and Writing (in) *Astrophil and Stella*". *SEDERI: Journal of the Spanish Society for English Renaissance Studies*; 4, 1993, p. 41-62.
- GICOVANTE, Bernardo. *El soneto en la poesía hispánica: Historia y estructura*. México, UNAM, 1992.
- GREENBLAT, Stephen, *Renaissance Self- Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- GRUPO M. *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987.
- HARRINGTON, MAURA GRACE, *Astrophil the Super Dog: Sidney's Astrophil and Stella*, *Explicator*, primavera; 65 (3), 2007, p. 130-33.
- HOYO, Arturo del, comp. *Antología del soneto clásico español (siglos XV a XVII)*. Madrid: Aguilar, 1963.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- _____ *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Nueva York, Rutledge, 1995.
- _____ « Ironie et parodie : stratégie et structure », McMaster University

- _____ « Ironie, satire, parodie : Une approche pragmatique de l'ironie »,
McMaster University.
- JAKOBSON, Roman, "Hacia una ciencia del arte poético", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 7-10.
- _____, "Lingüística y poética", en *Teoría literaria: selección de lecturas*. Eds. Adriana de Teresa Ochoa y Gustavo Jiménez Aguirre, México, SUA/UNAM, 1996, pp. 133-171.
- KERMODE, Frank, John Hollander, Harold Bloom, *et al.* *The Oxford Anthology of English Literature vol. II*, Nueva York, Oxford University Press, 1965.
- LEVER, Julius, *The Elizabethan Love Sonnet*, Londres, Methuen, 1972.
- LEVI-STRAUSS Claude y Roman Jakobson, "Les chats de Charles Baudelaire", en *Teoría literaria: selección de lecturas*, Eds. Adriana de Teresa Ochoa y Gustavo Jiménez Aguirre, México, SUA/UNAM, 1996, pp. 189-198.
- LEWIS, C. S., *The allegory of love: A study in medieval tradition*, Londres, Oxford University, 1958.
- MACLEOD, Christine, "Stella Speaks: The Petrarchan Convention Revisited". *Critical Survey*; 3 (1), 1991, p. 3-13.
- MARTIN, Christopher. "Turning Others' Leaves: Astrophil's Untimely Defeat". *A Renaissance Poetry Annual*; 10, 1992, p. 197-212.
- MUKAROVSKY, Jan, "El arte como hecho semiológico", *Teoría literaria: selección de lecturas*, Eds. Adriana de Teresa Ochoa y Gustavo Jiménez Aguirre, México, SUA/UNAM, 1996, pp. 123-126.
- NÚÑEZ, Efrén, *Historia y origen del soneto*, Mexico, Botas, 1967.
- NÚÑEZ, Francisco, *El siglo de oro de la lírica inglesa*, Madrid, Visor, 1986.

- PAYNE, Paula H. "Tracing Aristotle's Rhetoric in Sir Philip Sidney's Poetry and Prose". *Rhetoric Society Quarterly*, verano; 20 (3), 1990, p. 241-250.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero I y II*, Madrid, Cátedra, 2004.
- PROPP, Vladimir, "Las transformaciones de los cuentos fantásticos", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 177-198.
- QUEVEDO, Francisco de, "A una nariz", en *Ocho siglos de poesía en lengua española*. México, Porrúa, 1961.
- RALL, Dietrich (comp.) *En Busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1993.
- RAY, Robert H, "Sidney's *Astrophil and Stella*" *Explicator*, primavera; 41 (3), 1983, pp. 7-9.
- REED, Jonh B, "Astrophil and Stella: A Defense of Poesy". *SEL: Studies in English Literature, 1500-1900*, otoño; 30 (4), 1990, p. 655-78.
- RINGLER, William (ed.), *The Poems of Sir Philip Sidney*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- RICHARDS, I. A., *Practical Criticism*, Nueva York, Harvest, 1949.
- ROSE, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ROUGEMONT, Denis de, *Amor y occidente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- SAENGER, Michael, "Did Sidney Revise *Astrophil and Stella*?" *Studies in Philology*, Fall; 96 (4), 1999, p. 417-38.
- SCANLON, James J.. "Sidney's *Astrophil and Stella*: 'See What It Is to Love' Senually!". *Studies in English Literature, 1500-1900*, invierno; 16 (1), 1976, p. 65-74.
- SELLS, Arthur Lytton, *The Italian Influence In English: from Chaucer to Southwell*, Bloomington, Indiana University, 1955.

- SHAKESPEARE, William, *Sonnets*, Nueva York, Penguin, 1989.
- SHKLOVSKY, Victor, "El arte como artificio", *Teoría literaria: selección de lecturas*, Eds. Adriana de Teresa Ochoa y Gustavo Jiménez Aguirre, México, SUA/UNAM, 1996, pp. 113-121.
- SHORT, Mick. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Nueva York: Longman, 1996.
- SIDNEY, Sir Philip. *Astrophil and Stella*, Madrid, Cátedra, 1991.
- _____. *Defense of Poesy*: Nebraska, University of Nebraska Press, 1970.
- SIMPSON, Paul, *On the Discourse of Satire: towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Co, 2003.
- _____. *Stylistics: A Resource Book for Students*. Londres: Routledge, 2004.
- SINFELD, Alan, "SIDNEY AND ASTROPHIL". *SEL: Studies in English Literature, 1500-1900*, invierno; 20 (1): 1980, p. 25-41.
- SPENSER, Edmund, *Amoretti and Epithalamion*, Madrid, Cátedra, 1983.
- SPILLER, Michael, *The Development of the Sonnet: An introduction*, Londres, Routledge, 1992.
- STUMP, Donald, "History of Sidney Scholarship", en *Sir Philip World Bibliography*, Saint Louis University, <http://bibs.slu.edu/sidney/history.html>. Fecha de acceso: 11/11/10.
- SUTHERLAND, James, *English Satire*, Londres, Cambridge University Press, 1967.
- TINIANOV Y JAKOBSON, "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 103-105.
- TYLLYARD, E. M. W. *The English Reinassance: Fact or Fiction?* Baltimore, The John Hopkins Press, 1952.

- TREVELYAN, G.M., *A Shortened History of England*, Aylesbury, Penguin books Ltd, [1942], 1959.
- TODOROV, Tzvetan, "El lenguaje poético (los formalistas rusos)", en *Crítica de la crítica*, España, Paidós, 1991, p. 17-32.
- _____ (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970.
- VIÑAS, David, "Formalismo ruso" y "Estructuralismo checo" en *Historia de la crítica literaria*, España, Ariel, 2002, pp. 357-381.
- VENDLER, Helen Hennessy, *The Art of Shakespeare Sonnets*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University, 1997.
- WALLER, Gary F., "Acts of Reading: The Production of Meaning in *Astrophil and Stella*". *Studies in the Literary Imagination*, primavera; 15 (1), 1982, p. 23-35.
- WELLEK, Rene. *A History of Modern Criticism: 1750-1959*. New York: Cambridge University Press, 1955.
- WASHINGTON, Mary, *Sir Philip Sidney, an Annotated Bibliography of Modern Criticism: 1941-1971*, Columbia, University of Missouri press, 1972.
- WILLIAMSON, Colin, "Structure and Syntax in *Astrophil and Stella*". *Review of English Studies*, 31 (121-124), 1982, p. 271-184.
- WOOD, Chauncey "'With Wit My Wit Is Marred': Reason, Wit, and Wittiness in Sir Philip Sidney's *Astrophil and Stella*". *A Renaissance Poetry Annual*, 13, 1999, p. 245-61.
- YOUNG, Richard B., "English Petrarche: a study of Sidney's *Astrophel and Stella*", *Three Studies in the Renaissance: Sidney, Jonson, Milton*, New Haven, Yale University, 1958.