

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

LA MELANCOLÍA EN LA POESÍA DE GARCILASO: TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Tesis
que para obtener el grado de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta:
Lorena Uribe Bracho

Asesor: Dr. Aurelio González Pérez

México, D.F., 2009



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, antes que nada y por encima de todo, a mis papás, sin los que esta tesis sería inimaginable, por un sin fin de razones.

Agradezco a mis amigos (mi familia por elección), que tuvieron que aguantarme hablando de melancolía durante meses y años, a veces emocionada y a veces –inevitablemente– melancólica. El hecho de que me hayan dejado platicar de mi tesis, sin detenerme o cambiarme el tema, me ayudó más de lo que jamás podrán imaginar: media hora de explicarles a ustedes lo que estaba tratando de escribir me daba más claridad mental que días enteros frente a la computadora.

Agradezco muy especialmente a Aurelio, que me ha apoyado de tantas maneras, y que tiene la rarísima y admirable capacidad de ordenarte las ideas de un plumazo (un plumazo anaranjado con brillantina, o azul pálido tornasolado), y encima de todo hacerte sentir que has llegado a la nueva idea tú mismo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
1. LA TRADICIÓN DE LA MELANCOLÍA	
1.1. ¿Qué se entiende cuando se habla de melancolía?.....	8
1.2. Antigüedad clásica: la melancolía como enfermedad del cuerpo.....	15
1.3. Edad Media: la melancolía como enfermedad del cuerpo, enfermedad del alma y dolencia amorosa.....	38
1.4. Renacimiento: la melancolía como temperamento del genio y la melancolía poética.....	74
1.5. La melancolía en los Siglos de Oro en España.....	91
2. LA OBRA DE GARCILASO:	
2.1. Textos y crítica.....	107
2.2. Garcilaso poeta renacentista. Tradición e innovación.....	123
2.3. La tradición clásica.....	132
2.4. La expresión italiana.....	140
3. LA MELANCOLÍA AMOROSA EN LA POESÍA DE GARCILASO	
3.1. Circunstancias.....	153
3.1.1. Desdén de la amada.....	153
3.1.2. Lejanía de la amada y de la patria.....	157
3.1.3. Fortuna adversa.....	162
3.1.4. Fugacidad de la vida.....	166

3.2. Efectos.....	172
3.2.1. Pérdida de las esperanzas.....	173
3.2.2. Languidez.....	177
3.2.3. Mudanzas de ánimo.....	184
3.2.4. Locura.....	190
3.3. Acciones.....	193
3.3.1. Apego a las penas.....	194
3.3.2. Desapego de la belleza del entorno.....	201
3.3.3. Búsqueda de la Arcadia.....	206
3.3.4. Deseo de muerte.....	211
3.4. Expresión formal.....	219
3.4.1. Ritmo.....	219
3.4.2. Imagen poética.....	231
CONCLUSIONES.....	253
BIBLIOGRAFÍA.....	257

INTRODUCCIÓN

La melancolía, desde que nació el concepto en los tratados médicos de la Antigüedad hasta sus representaciones en el arte del Renacimiento y del Barroco, ha estado relacionada con muchas áreas de conocimiento y con muchos aspectos de la vida del hombre en Occidente. A lo largo de los siglos, el tema de la melancolía ha ocupado a fisiólogos, filósofos, teólogos, pintores, músicos, literatos... Y, en la medida en que es un fenómeno que toca distintos aspectos de la cultura, es un objeto de estudio rico, que ofrece muchas posibilidades para la investigación y la reflexión.

El propósito de este trabajo es estudiar cómo se presenta la melancolía en la poesía de Garcilaso de la Vega; identificar cuáles son los tópicos, los recursos métricos y las imágenes poéticas con que el autor crea un determinado estado de ánimo. Porque, aunque Garcilaso nunca se refiera a ella directamente, nunca use la palabra ‘melancolía’, el estado de ánimo melancólico es una constante en su obra poética.

Garcilaso es un poeta que asimila muy bien la tradición literaria que lo precede; mucho se ha escrito –desde los primeros comentaristas de su obra– sobre las fuentes clásicas, italianas e incluso medievales de su poesía. Para poder estudiar la melancolía en Garcilaso, por lo tanto, hace falta hacer una revisión histórica del concepto que abarque los periodos que tuvieron influencia en nuestro poeta. A esa revisión está dedicado el primer capítulo, en el que se ve –principalmente en la literatura, pero también en otros aspectos de la cultura– la evolución de la idea de melancolía en la Antigüedad clásica, la Edad Media, el Renacimiento y, finalmente, para irse acercando más al contexto de producción de la poesía de Garcilaso, el Siglo de Oro

español.

En el segundo capítulo se hace un breve recuento de lo que ha dicho la crítica sobre Garcilaso; a qué aspectos de su obra se ha puesto mayor atención, qué de lo que se ha escrito se acerca más al tema de la melancolía, cuál ha sido la historia textual de la poesía de Garcilaso y cuáles las ediciones modernas. Una vez establecido lo anterior, se dedica un espacio a hablar de las influencias de la tradición clásica y la expresión italiana, lo que permitirá, más adelante, conectar el análisis de ejemplos específicos de la poesía de Garcilaso con lo que se ha dicho en el capítulo I sobre la historia de la melancolía.

El tercer y último capítulo está dedicado a la búsqueda en la obra de Garcilaso de rasgos de melancolía, la mayoría de los cuales se pueden clasificar bajo el rubro de ‘melancolía amorosa’, por la relación que tienen con la expresión de las penas de amor. Los ejemplos que se analizan se organizan en tres grandes rubros: las “circunstancias” que conducen a que el yo lírico sienta melancolía; los “efectos” que esa melancolía tiene en la percepción del yo lírico y las “acciones” que el yo lírico toma como respuesta a su estado de ánimo. A esto se suma una sección dedicada a la expresión formal de la melancolía: las imágenes poéticas y el ritmo.

El hecho de que la melancolía esté implícita en muchos de los tópicos fundamentales de estos poemas –como el *Beatus ille*, el rigor de los hados y el deseo de muerte, por mencionar algunos– permite usar a la melancolía como un cristal teñido a través del cual se ve la poesía de Garcilaso y se entiende mejor, como si el ver su obra poética desde el punto de vista del estado de ánimo le diera unidad de significado a lo que se lee. Y entonces la melancolía se convierte –como dice Orobitg¹– en una llave para abordar la escritura de Garcilaso.

¹ Cf. Christine Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 7.

CAPÍTULO 1: LA TRADICIÓN DE LA MELANCOLÍA

1.1. ¿QUÉ SE ENTIENDE CUANDO SE HABLA DE MELANCOLÍA?

Hoy en día, cuando en la vida cotidiana hablamos de ‘melancolía’, nos referimos a un estado de ánimo que identificamos, según el *DRAE*, como una “tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente [...] que hace que no encuentre quien la padece gusto ni diversión en nada.”¹ Sin embargo, cuando la misma palabra se usa en la literatura –ya sea antigua o contemporánea–, tiene más implicaciones. Esto se debe a que la palabra ‘melancolía’ tiene detrás una larga tradición: desde que se acuñó el término hasta nuestros días ha tenido una presencia constante en el imaginario cultural de Occidente y, por lo tanto, ha venido acumulando una amplia gama de significados. Y eso porque, aunque en un momento dado predomine uno u otro sentido, siempre hay un trasfondo en el que permanecen los sentidos anteriores; es decir, que los distintos significados que se le han atribuido a ‘melancolía’ a lo largo de la historia no se suceden unos a otros, sino que se van sumando. Por eso, para explicar a qué se hace referencia cuando se habla de melancolía, y sobre todo de melancolía en la literatura, hace falta hablar de la historia de la palabra.

La palabra ‘melancolía’, según nos dice Corominas, viene –por vía del latín– del griego *μελανχολία*, que quiere decir ‘bilis negra,’² una de las cuatro sustancias o ‘humores’ que desde el siglo V a. C. se consideró que conformaban el cuerpo humano.³ Según la medicina griega, la salud dependía del balance de todos los

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. (consultado en www.rae.es), s. v. melancolía.

² Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, colab. José A. Pascual, Madrid: Gredos, 1980-1991, s. v. melan-.

³ La teoría humoral nació a finales del siglo V y principios del IV antes de nuestra era, en los escritos médicos de Hipócrates y sus discípulos. Cf. Patrick Dandrey (ed.), *Anthologie de l’humeur*

humores (bilis negra, bilis amarilla, sangre y flema) y la enfermedad era resultado del exceso de uno de ellos. La melancolía, por extensión, era no sólo el humor, sino la enfermedad física que el humor provocaba, y sus síntomas hacían que se le identificara como un tipo de locura. Hacia el siglo IV a. C., el término ‘melancolía’ se empezó a usar también para referirse a un temperamento, es decir a la tendencia de una persona a padecer enfermedades provocadas por la bilis negra;⁴ sin embargo, las fronteras entre este significado y los anteriores eran borrosas. En la Edad Media el término ‘melancolía’ se insertó en la cosmovisión cristiana y se empezó a asociar con el término ‘acedia’ –el octavo pecado capital–, una enfermedad moral que provocaba, además de un estado letárgico, un fuerte desencanto.⁵

En el Renacimiento, Marsilio Ficino reconcilió en su *De vita triplici* la idea de que los grandes hombres sufrían de melancolía con la noción de ‘manía divina’ de Platón y añadió el vínculo astrológico entre la melancolía y Saturno, que ya desde

noire: écrits sur la mélancolie d’Hippocrate à l’“Encyclopédie”, Paris: Gallimard, 2005, pp. 23-25.

⁴ La idea del ‘temperamento melancólico’ apareció por primera vez en el *Problema XXX, I*, un texto sobre la melancolía que por mucho tiempo se atribuyó a Aristóteles y más recientemente ha sido relacionado con Teofrasto. El *Problema XXX, I* se conoce primordialmente por el vínculo que plantea entre la melancolía y el genio de los “grandes hombres”. El texto empieza así: “¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien en la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra [...]?” (Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I*, pról. y notas Jackie Pigeaud, tr. de Cristina Serna, Barcelona: Quaderns Crema, 1966, p. 79).

⁵ La melancolía, hasta ese momento, había sido una enfermedad del cuerpo en la que el individuo no tenía ninguna ingerencia espiritual; sin embargo, cuando se le añade el tinte de pecado, se añade también la idea implícita de que el “enfermo” de melancolía o de acedia tiene la posibilidad –y también la responsabilidad moral– de combatir su estado. En sus *Instituciones cenobíticas*, Casiano previene a los religiosos contra los males de la acedia, misma que se consideraba particularmente nociva para los frailes, ya que los distraía de sus deberes monacales. Cf. Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press, 2000, pp. 69-70.

antes se asociaba con aquellos que llevaban una vida contemplativa o intelectual. A partir de la obra de Ficino, tomó tal fuerza la asociación pseudo-aristotélica entre la melancolía y el genio —especialmente en el terreno de la creación artística— que “hasta los hombres medianamente dotados fueron clasificados como saturninos y, a la inversa, no se creía posible ninguna obra intelectual o artística sobresaliente si su autor no era melancólico.”⁶

Al mismo tiempo que se consolidaba esta relación con la creatividad, el término ‘melancolía’ se empezó a usar cada vez más para referirse a un estado de ánimo; según Covarrubias, “dezimos estar uno melancólico quando está triste y pensativo de alguna cosa que le da pesadumbre.”⁷ Esta acepción sobrevivió hasta nuestros días, a pesar de que con el paso del tiempo la palabra fue adquiriendo diferentes matices. En el siglo XX, sin embargo, hubo una nueva transformación: a la vez que el término ‘melancolía’ siguió en uso en el terreno no científico, al conjunto de síntomas y actitudes que tradicionalmente se relacionaban con la melancolía se le empezó a llamar ‘depresión’ y se consideró una enfermedad mental. En este trabajo se dejarán a un lado las interpretaciones clínicas propias de los siglos XX y XXI, por lo alejado que quedan del objeto de estudio.

Hoy vemos la melancolía —en la vida cotidiana y al margen de la visión psiquiátrica— antes como un estado de ánimo que como un temperamento; mucho más como una actitud hacia el mundo y hacia la vida que como una enfermedad. La entendemos ya no como una forma de locura, sino como un aura que envuelve ciertos

⁶ Rudolf Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 105.

⁷ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe Maldonado y Manuel Camarero, Madrid: Castalia, 1994, s. v. melancolía.

espacios, ciertas producciones artísticas y literarias. En el *Trésor de la langue française*, como una de las acepciones secundarias, se explica el sentido de ‘melancolía’ específicamente en el ámbito literario, que es en el que más se hará hincapié en este trabajo: “Sentiment d’une tristesse vague et douce, dans laquelle on se complaît, et que favorise la rêverie désenchantée et la méditation.”⁸ Las características que separan a la melancolía de la tristeza son, por un lado, la asociación de la primera con la meditación, la contemplación y la actividad intelectual y, por el otro, una dulzura y una suavidad que se añaden a la tristeza hasta volverla deseable. Esto se puede ver, por ejemplo, en un poema que Juan Boscán dedica “A la Tristeza”, en donde el yo lírico se queja, paradójicamente, de la partida de ésta; desea a la Tristeza, la busca, la extraña, y por eso en el poema se puede hablar de melancolía:

Tristeza, pues yo soy tuyo,
tú no dexes de ser mía;
mira bien que me destruyo
sólo en ver que’l alegría,
presume d’hazerme suyo.
[...]
¡O amor, que tú heziste
que’l plazer de mi tristura
me quitase de ser triste!⁹

Como se ha visto, el conjunto de comportamientos y actitudes al que se da el nombre de melancolía ha sido muy variado a lo largo del tiempo. Robert Burton, por

⁸ *Trésor de la langue française*, ed. de Paul Imbs, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1971, s. v. mélancolie.

⁹ En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. de Carlos Clavería Laguarda, Madrid: Turner, 1995 (Biblioteca Castro), pp. 35-36.

ejemplo, cuando escribía su *Anatomy of Melancholy* en el siglo XVII, observó que “the tower of Babel never yielded such confusion of tongues, as the chaos of melancholy doth variety of symptoms”.¹⁰ A la hora de reunir materiales para su extenso tratado, le pareció que había una grave falta de sistematicidad e incluso una larga serie de contradicciones en lo que la gente, no sólo de su tiempo, sino también de épocas anteriores, consideraba melancolía. Si se comparan las recomendaciones de regímenes alimenticios que dan distintos tratadistas médicos para curar los males de la bilis negra, por ejemplo –como lo hace Burton– se observará sin duda que el autor no deja de tener razón. Sin embargo, gracias a la distancia que nos da el tiempo, se puede ver que en cierta medida sí hay unidad en lo que el término ‘melancolía’ denota. Hoy los estudiosos ven el problema de manera muy distinta que en el siglo XVII: “Le protéiforme n’est pas informe”, dice Hersant; hay temas que forman parte de la conceptualización de la melancolía que han atravesado varios siglos: “le noir et le pesant, l’automne et le ‘jamais plus’, le crépuscule et l’océan, le labyrinthe et le gouffre. Des métaphores se réitèrent –qui ne sont, du reste, des métaphores qu’à des yeux non mélancoliques: l’épine dans la chair, le corps de verre, l’enfer et la chute, l’hémorragie et le trou...”¹¹

La ambigüedad de la melancolía no sólo está en la acumulación diacrónica de significados, sino también en el carácter ambivalente de lo que se consideró ‘melancolía’ en cada uno de los periodos históricos a los que me he referido. Por

¹⁰ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, introd. de William H. Gass, introd. y ed. de Holbrook Jackson, New York: New York Review of Books, 2001, p. 397.

¹¹ Yves Hersant (ed.), *Mélancolies: de l’antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005, p. XIII. Valdría la pena, pues, hacerle caso a la propuesta del mismo Hersant: “Au lieu de rejeter son si beau nom, conservons à la mélancolie la multiplicité de ses dimensions. Préservons son unité sans méconnaître qu’elle est plurielle, et tâchons de rester sensibles à la richesse de l’ancien vocable.” *Ibid.*, p. XI.

ejemplo, en el *Problema XXX, I*, la melancolía tiene a la vez la fuerza destructora de la locura y la fuerza creadora del genio; en la Edad Media, además de la asociación con el pecado de la que he hablado antes, la melancolía, por el estado contemplativo que era capaz de provocar, podía acercar al hombre a Dios;¹² y, en el Renacimiento, se llamó la atención repetidamente sobre su tendencia a juntar en un mismo estado de ánimo el goce y el dolor. Uno de los ejemplos más difundidos de esto es el poema con el que Burton encabeza su tratado, “The Author’s Abstract of Melancholy”, en el que se describen los placeres y las amarguras de la melancolía, intercalados:

All my joys to this are folly,
Naught so sweet as melancholy.
[...]
All my griefs to this are jolly,
Naught so sad as melancholy.¹³

Esta última característica incide en la forma en que la persona propensa a la melancolía ve el mundo; la contemplación de las cosas bellas, por ejemplo, le provoca sentimientos encontrados: por un lado hay un goce estético, pero por otro ninguna sensación de disfrute puede ser *tan fuerte* que se sobreponga a la melancolía. Además, la proximidad de la belleza misma provoca un estado de ánimo melancólico –en la medida en que se tiene conciencia de su carácter efímero– y por lo tanto el goce ante lo que se contempla queda teñido de dolor.

Una vez que se empezó a generalizar la concepción de la melancolía como

¹² “[La melancolía] hace a los hombres ora somnolientos, ora vigilantes, o sea ora graves de angustia, ora vigilantes y atentos a los deseos celestes” (Hugo de San Víctor, *Medicina del alma*, apud Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, tr. de Tomás Segovia, Valencia: Pre-textos, 2001, p. 42).

¹³ Burton, *op. cit.*, p. 11.

estado de ánimo, ésta se pudo extender de la persona melancólica a *lo* melancólico: al paisaje, a la atmósfera, a una serie de símbolos que el melancólico identifica con su propia manera de sentir. Ya no es contingente al yo lírico y a su caracterización, sino que permea lo que está a su alrededor, de manera que se puede hablar de melancolía en música, por ejemplo, o en el ritmo de un poema. Klibansky, Panofsky y Saxl, en su obra *Saturno y la melancolía*, explican esta transición:

El predicado ‘melancólico’ pudo transferirse de la persona al objeto que daba origen a su talante, de suerte que pudo hablarse de espacios melancólicos, luz melancólica, notas melancólicas o paisajes melancólicos. Naturalmente, donde se operó esta transformación no fue en los escritos médicos ni científicos, sino en el tipo de literatura que tendía esencialmente a observar y representar la sensibilidad del hombre como cosa dotada de valor en sí: es decir, en la poesía lírica y narrativa, y también en los romances en prosa.¹⁴

El cambio no sólo refleja la revaloración de la sensibilidad del hombre, como explican Klibansky y sus coautores, sino también el nuevo valor que adquirió el paisaje en el Renacimiento: al mismo bosque que en la Edad Media se veía como un espacio peligroso y ajeno al individuo, por ejemplo, se le dio una nueva jerarquía al trasladar a él, metafóricamente, atributos y actitudes humanas. Se trata de un punto crucial en el desarrollo de la idea de melancolía, y que además resulta de particular interés para este trabajo porque es la forma de entenderla que imperó en la literatura posterior a la Edad Media. Lo que hoy, a primera vista, identificamos como ‘melancólico’ en un texto depende de esta extensión más que de ningún otro cambio o evolución en la historia de la bilis negra. A ella se debe que nos podamos identificar mucho más fácilmente con la idea renacentista de melancolía que con todas las otras,

¹⁴ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid: Alianza, 1991, p. 217.

además de que nos permite –sin perder de vista las capas de significado que la palabra ‘melancolía’ ha acumulado a lo largo de los siglos– que cuando hablemos de ella y usemos el adjetivo *melancólico* nos podamos referir, no sólo al estado de ánimo del yo lírico, sino también al espacio y al paisaje en la poesía.

1.2. ANTIGÜEDAD CLÁSICA: LA MELANCOLÍA COMO ENFERMEDAD DEL CUERPO

La melancolía fue, primero que nada, una sustancia. Nació en los textos que constituyen el llamado ‘corpus hipocrático’, escritos alrededor del siglo V a. C., la mayoría de ellos por los discípulos y sucesores del médico griego Hipócrates, donde figura por primera vez la teoría de que el cuerpo humano está constituido por cuatro humores o sustancias fluidas –flema, sangre, bilis amarilla y bilis negra–, de cuyo equilibrio depende la salud.¹⁵ El sistema humoral que crearon los griegos tuvo tal trascendencia en nuestra cultura que fue la base de la medicina occidental hasta bien entrado el siglo XVIII.¹⁶ Los humores corresponden, cada uno de ellos, a uno de los cuatro elementos que según la filosofía presocrática conforman la naturaleza: agua, fuego, aire y tierra. La melancolía o ‘bilis negra’ inicialmente se identificó con el

¹⁵ Hoy en día identificamos las primeras tres con facilidad como fluidos que pertenecen al cuerpo humano, pero la cuarta sustancia, la bilis negra, no la reconocemos. Sin embargo, para los griegos era un fluido que tenía tanta presencia en el cuerpo como los otros tres; en los tratados médicos se ponen en duda los diferentes síntomas que provoca su exceso, pero no se cuestiona su existencia.

¹⁶ No sólo sobrevivió el sistema humoral, sino también las definiciones de enfermedades que hicieron los médicos griegos; al hablar de ellas, Jackie Pigeaud dice: “Ces définitions sont restées, à peu des choses près, inchangées jusqu’à la nosographie de Pinel à la fin du XVIII^e siècle” (“La mélancolie des médecins”, en Hersant, *op. cit.*, p. 515).

elemento tierra; más adelante se añadió la relación de los humores con las cualidades frío/caliente y húmedo/seco, y a la bilis negra se le consideró fría y seca. El esquema de correspondencias se completó con la asociación con las estaciones del año y las edades del hombre, de manera que la melancolía se ligó también con el otoño y con la edad madura.

Aunque en general los médicos coinciden en que la bilis negra tiene aspecto viscoso y oscuro, no siempre hubo univocidad para determinar en qué parte del cuerpo residía ni qué órganos la producían; llegó a ser bastante extendida la idea de que se alojaba en los hipocondrios o en el bazo –en inglés *spleen*–¹⁷, aunque Rufo de Éfeso (en el siglo I) y Galeno (en el siglo III) desarrollaron una clasificación triple de la melancolía según la cual ésta podía estar en el estómago, en el flujo sanguíneo o en el cerebro. En este último caso, se creía que los vapores del humor negro calentado por el organismo subían como una nube oscura al cerebro y producían los síntomas de melancolía.¹⁸

Si la salud dependía de que los cuatro humores mantuvieran el balance necesario (*eucrasia*) para que el cuerpo funcionara adecuadamente, la enfermedad era el resultado del exceso o de la falta de alguno de los dichos humores (*discrasia*).¹⁹ El mal que causaba el excedente de bilis negra se empezó a llamar, por asociación con

¹⁷ La asociación de la melancolía con este órgano tuvo tal fuerza que en el siglo XIX, en la literatura del romanticismo y posterior a él, se identificó como *spleen* al desencanto de la vida y la pérdida de ideales que proviene de la tradición de la melancolía y sobre todo de la acedia. Véanse, por ejemplo, *Les fleurs du mal* y *Le spleen de Paris* de Charles Baudelaire, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, “The Fall of the House of Usher” de Edgar Allan Poe y *De Profundis* de Oscar Wilde.

¹⁸ Cf. Galen, “Function of Diseases of Brain and Spinal Cord”, en *On the Affected Parts. Diseases of the Black Bile*, en Radden, *op. cit.*, p. 67.

¹⁹ Cf. Stanley Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión: Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, tr. Consuelo Vázquez de Parga, Madrid: Turner, 1989, p. 38.

el nombre de la sustancia que lo provocaba, *melancolía*. Esta enfermedad debió haber tenido una presencia fuerte en el imaginario cultural; de los cuatro humores, es el único que dio nombre a una enfermedad y, más extraño aun, el único que, como se descubriría muchos siglos después, no tiene una presencia real en el cuerpo humano. Los otros tres humores no llegaron a nombrar enfermedades, pero sí temperamentos; del sistema humoral derivó otro sistema: el de disposiciones permanentes que se determinaban según el humor que predominara en cada individuo, sin que necesariamente provocara una enfermedad. Así, la gente podía tener temperamento colérico, flemático, sanguíneo o melancólico. Ésta es una de las razones por las que el concepto de ‘melancolía’ se volvió muy complejo; la palabra podía referirse alternativamente a una sustancia, a una enfermedad o a un temperamento.

Resulta muy interesante que desde el principio, cuando el término ‘melancolía’ todavía no se usaba más que para identificar a la sustancia, la enfermedad que esa sustancia provocaba ya estaba asociada con elementos que no pertenecían al terreno fisiológico, sino al emocional: según uno de los aforismos del mencionado corpus hipocrático, “Si el miedo o la tristeza duran mucho tiempo, tal estado es propio de la melancolía”.²⁰ Por más que en los siglos venideros se viera a la melancolía como una enfermedad, ya sea del cuerpo o del alma, con sus causas, sus síntomas y sus tratamientos, nunca iba a dejar de estar ligada, a diferencia de muchas de las enfermedades causadas por los demás humores, con esa contraparte emocional.

La relación que mantuvo la melancolía con el terreno emocional la acercó a la literatura en la que se representaban las mismas emociones que figuraban en los

²⁰ *Aforismos*, VI, 23; la cita es de *Tratados hipocráticos*, ed. de Carlos García Gual, María Dolores Lara Nava, Juan Antonio López Férez y Beatriz Cabellos Álvarez, Madrid: Gredos, 1990, t. 1, p. 284.

tratados: lo que para la medicina era melancolía se correspondía con lo que en literatura –y especialmente en poesía lírica– era mal de amores.²¹ El vínculo se puede establecer, a pesar de que en los textos literarios no se use directamente la palabra ‘melancolía’, porque los síntomas de una y otra dolencia en muchos casos coinciden. Había, además, bastante intercambio entre la literatura y los tratados médicos: por un lado, algunas de las ideas de los médicos, probablemente simplificadas, pasaban a ser conocimiento cotidiano y se filtraban en los textos literarios, y, por otro lado, los médicos se dejaban influenciar por imágenes y tópicos de la literatura. Por ejemplo, el color negro de la bilis funciona como un símbolo en la medida en que representa lo oscuro, lo negativo, lo lúgubre, la muerte, etcétera; el papel que juega la imaginación en la caracterización de la bilis negra se puede considerar de peso si no se olvida que, como se ha mencionado antes, es el único humor que –según la fisiología moderna– no está presente en el cuerpo humano.²²

Entre los síntomas de la melancolía, hay algunos que aparecieron primero en los tratados médicos y luego se extendieron al mal de amores literario y algunos que siguieron el trayecto inverso. Esto explica por qué en el análisis de los ejemplos literarios que se verán a continuación figuran como indicadores de melancolía actitudes o comportamientos que en la época en que se escribió el texto todavía no formaban parte de los síntomas que los médicos asociaban con la bilis negra. Hay,

²¹ El mal de amores figura también en los textos de medicina (aunque tiene más presencia en los tratados medievales que en los de la Antigüedad).

²² Jean Starobinski explica cómo la existencia de la bilis negra es ‘más soñada que observada’, incluso si los antiguos creyeron reconocerla en las evacuaciones y vómitos negros de sangre digerida; sus cualidades físicas y sus poderes morales son un postulado de la imaginación (cf. “L’encre de la mélancolie”, en Jean Clair (dir.), *Mélancolie: Génie et folie en Occident*, Paris: Gallimard, 2005, p. 24 [publicado originalmente en la *Nouvelle Revue Française*, 123, 1963, 410-423]).

además, otra complicación: lo que se considera melancolía está en evolución constante y por lo tanto puede variar considerablemente de un tratadista a otro, de manera que habrá elementos que aparecen en la literatura que algunos autores aceptan como característicos de la melancolía mientras que otros los rechazan; por ejemplo, según Rufo de Éfeso, una de las causas principales de la melancolía es el ‘mucho pensar’, mientras que para otros autores el melancólico es un loco desprovisto de razón.

Los principales síntomas de la melancolía, los que figuran en la mayoría de las definiciones de los médicos y, por lo tanto, se pueden establecer como constantes en el desarrollo del término ‘melancolía’ durante la Antigüedad Clásica son la tristeza y el miedo. Es el primero de ellos, sin embargo, el que más figura en la literatura. La tristeza aparece repetidamente en los textos, en muchos casos en el contexto del mal de amores, aunque naturalmente también puede estar relacionada con otro tipo de situaciones que producen pesar. Un ejemplo del tratamiento de la tristeza que podemos calificar como “melancólica” es el siguiente poema de Mimnermo de Colofón:

¿Qué vida, qué placer hay al margen de la áurea Afrodita?
Morirme quisiera cuando ya no me importen
el furtivo amorío y sus dulces presentes y el lecho,
las seductoras flores que da la juventud
a hombres y mujeres. Pues más tarde acude penosa
la vejez, que a un tiempo feo y débil deja al hombre.
De continuo agobian su mente tristes presentimientos
y no disfruta ya al contemplar los rayos del sol,
entonces es odioso a los niños, y despreciable a las mujeres.
¡Tan horrible implantó la divinidad la vejez!²³

²³ Mimnermo de Colofón, en Carlos García Gual (ed. y tr.), *Antología de la poesía lírica griega (Siglos VII-IV a. C.)*, Madrid: Alianza, 1983, pp. 36-37.

La tristeza está relacionada con el amor, pero no como resultado del desamor, sino como conciencia de que llegará el momento en que la vejez impida el disfrute amoroso, al margen del cual no puede haber vida ni placer. La tristeza que resulta de la conciencia del carácter efímero de la belleza y del placer se volvió más adelante un indicador de la melancolía; el melancólico siente dolor por la pérdida incluso antes de que ésta llegue. En este caso el yo lírico anticipa la llegada de la vejez y se lamenta tanto que preferiría morir antes de tener que vivir al margen del amor. El deseo de muerte está también entre los síntomas de la bilis negra; en la literatura por lo general aparece como resultado del amor no correspondido, aunque aquí sea por anticipación de una etapa vital indeseable. Los hombres viejos, según el poema, están siempre tristes y agobiados –melancólicos, se podría decir, si se recuerda el vínculo que se estableció entre la bilis negra y la edad madura–. La idea de que el melancólico busca la soledad y huye hacia los lugares sombríos se volvió un tópico literario, mismo que se puede ver prefigurado en la descripción que hace Mimnermo del viejo, quien “no disfruta ya al contemplar los rayos del sol”. Este comportamiento aparece entre los síntomas que se recogen en los tratados hipocráticos: “El enfermo [...] huye de la luz y de las personas; le gusta la oscuridad y es presa del temor”.²⁴

La triste certeza de la llegada de la vejez siguió siendo importante motivo de melancolía en textos literarios durante mucho tiempo; para la literatura latina –y la vernácula de los siglos venideros– esta preocupación se consolidó en el tópico del *fugaces labuntur anni*, de Horacio:

Ay, Póstumo, Póstumo, los años

²⁴ *Sobre las enfermedades II*, 72; la cita es de *Tratados hipocráticos*, ed. cit., t. 6, pp. 150-151.

huyen y la piedad no pone plazo
a las arrugas, a la vejez que apremia,
a la muerte implacable.

[...]

Habrá que abandonar la tierra, nuestra casa,
la esposa amada; y de cuantas plantas
cultivas –dueño efímero–, el sombrío
ciprés será la única en seguirte.²⁵

Como en el ejemplo de Mimnermo, el yo lírico está abatido por la conciencia de que inevitablemente llegará el momento en que tendrá que abandonar el mundo y cuanto en él le es querido; lo único constante, lo único seguro, es la muerte, representada en este caso por el ciprés del último verso.

En el siguiente ejemplo, de Safo, aparece de manera muy temprana la identificación del amor con síntomas físicos:

Me parece el igual de un dios, el hombre
que frente a ti se sienta, y tan de cerca
te escucha absorto hablarle con dulzura
y reírte con amor.

Eso, no miento, no, me sobresalta
dentro del pecho el corazón; pues cuando
te miro un solo instante, ya no puedo
decir una palabra,
la lengua se me hiela, y un sutil
fuego no tarda en recorrer mi piel,
mis ojos no ven nada, y el oído
me zumba, y un sudor
frío me cubre, y un temblor me agita
todo el cuerpo, y estoy, más que la hierba,
pálida, y siento que me falta poco

²⁵ Quinto Horacio Flaco, *Odas*, II, XIV, en *Odas & canto secular*, tr. de Javier Roca, Barcelona: Lumen, 1975, pp. 79 s.

para quedarme muerta.²⁶

Los efectos del enamoramiento en este poema son físicos; revelan el temor y la fragilidad extrema del amante frente al poder que ejerce el amado. Todos los trastornos que sufre el yo lírico –porque es otro el que se sienta frente a la mujer amada y la escucha– iban a ser adoptados por los médicos, algunos de ellos muchos siglos después, como síntomas de melancolía. A pesar de que tomó mucho tiempo para que se considerara al amor como causa de melancolía (Alejandro de Tralles, en el siglo VI de nuestra era, es el primero que admite la existencia de una melancolía provocada por el amor), ya desde el siglo VI a. C. Safo parece haber visto con claridad la relación entre el amor y la turbación física a la que después se llamó melancolía. Es posible hacer una revisión de los síntomas, uno por uno, y su aparición en los tratados médicos de la Antigüedad.

La aceleración del pulso, que tradicionalmente se asocia al amor (en este caso se trata de un “sobresalto” del corazón), se identificó con la melancolía. En la época de Galeno había médicos que presumían de poder diagnosticar al amor por la alteración del pulso y que reconocían un tipo de melancolía amorosa; Galeno, si embargo, se burlaba de las creencias de estos médicos menores y explicaba que, mientras que no existía la tal ‘melancolía amorosa’, las turbaciones del alma –como lo es el amor– podían causar manifestaciones físicas, sin que la enfermedad corporal de la melancolía y el trastorno espiritual que era el amor dejaran de ser dos males bien distintos.²⁷ Así como el pulso acelerado se asoció con el amor y con la ‘melancolía

²⁶ Safo, en Juan Ferraté (ed. y tr.), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 245.

²⁷ Cf. Marie-Paule Dumnil, “La mélancolie amoureuse dans l’Antiquité” en Jean Céard (ed.), *La folie et le corps*, Paris: Presses de l’École Normale Supérieure, 1985, p. 98.

amorosa’, el pulso lento, quizá por ser indicador de languidez, se identificó con la enfermedad de la bilis negra, fuera del contexto del amor y el enamoramiento. Según Areteo de Capadocia, el pulso de los melancólicos era “la plupart du temps, petit, torpide, dense, semblable à celui que le froid produit”.²⁸

La imposibilidad de hablar, o afasia, tuvo también una larga tradición cultural asociada a la melancolía: al melancólico se le caracterizó como silencioso, de palabra difícil, sobre todo en el Renacimiento, cuando se consideró que los que estaban bajo el influjo de Saturno eran taciturnos y guardaban secretos.²⁹ Pero donde apareció de manera más recurrente el tópico de la afasia fue en la literatura, cuando el enamorado llega a tal grado de sufrimiento que le faltan las palabras para expresar su pena y su amor. Quizá este fenómeno se haya identificado con la melancolía por el abatimiento anímico que implica. En el poema de Safo, la referencia a la falta de habla está ligada a otra imagen que también se volvió, sobre todo en el Renacimiento, característica del sentir melancólico: la coexistencia paradójica de hielo y fuego. Esta imagen se usó repetidamente para representar los extremos antitéticos de la agonía del enamorado,³⁰ se relaciona con la melancolía porque es un elemento importante en la configuración del mal de amores y porque la melancolía misma tiene una ambigüedad inherente y una serie de síntomas extremos y opuestos que se pudieron representar bien con la

²⁸ Arétée, *La mélancolie*, en Jackie Pigeaud, *De la mélancolie: Fragments de poétique et d’histoire*, Paris: Dilecta, 2005, p. 142.

²⁹ Cf. Christine Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 137.

³⁰ Véase, por ejemplo, el último verso del soneto LXII de *Idea* de Michael Drayton: “Burned in a sea of ice and drowned amidst a fire” (en *Daniel’s Delia and Drayton’s Idea*, ed. de Arundell Esdaile, London: Chatto and Windus, 1908, p. 129, consultado en <http://www.luminarium.org/> [4 de junio de 2007]).

yuxtaposición del hielo y el fuego.³¹ La imagen en el poema de Safo es ligeramente distinta del tópico renacentista: el hielo y el fuego no están juntos de manera que formen una paradoja, pero sí se suceden uno al otro de manera que hay un contraste entre la lengua que se hiela y el fuego que recorre la piel.

Los ojos que no ven y el oído que zumba pueden no ser síntomas que inmediatamente se asocien con la melancolía; sin embargo la relación existe en un sentido más amplio porque se trata en ambos casos de trastornos de los sentidos, mismos que se asocian repetidamente con los efectos de la bilis negra. Lo mismo se puede decir del sudor frío y de los temblores, que pertenecen tanto al mundo literario del mal de amores como al médico de la melancolía.

Las últimas dos imágenes del poema de Safo son importantes para la tradición de lo amoroso y lo melancólico porque representan dos tópicos que tuvieron mucha fuerza en la cultura occidental: el enamorado que palidece y el que desea la muerte. Ambos están relacionados con la languidez que, a su vez, forma parte de la caracterización del melancólico y del amante desairado: la manifestación física, visual, más representativa de la languidez es el palidecer, mientras que la languidez extrema y prolongada conduce al deseo de muerte y, en caso extremo, a la muerte misma. La identificación del melancólico como un ser pálido y lánguido cobró cada vez más fuerza, de manera que para cuando llegó el Renacimiento la asociación estaba ampliamente difundida y era casi obligada. La relación con la languidez se dio, sobre todo, en los textos literarios y en la iconografía, donde se representaba a la Melancolía como una figura cansada, sin fuerzas, como si la tierra atrajera sus

³¹ En la introducción a su antología de textos melancólicos y sobre la melancolía, por ejemplo, Yves Hersant se refiere a los extremos a los que puede llegar la melancolía: “Religieuse ou érotique, douce ou amère, féconde ou stérile, c’est donc dans tous ses états (ou presque) que la protéiforme mélancolie apparaît dans ce recueil” (Hersant, *op. cit.*, p. XII).

miembros hacia abajo y con la cabeza, pesada, apoyada sobre una mano.

El deseo de muerte, relacionado con la pena amorosa, es recurrente en los poemas de Safo, como se puede ver, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

Y un ansia me está cogiendo
de estar muerta y ver los lotos
empapados de rocío
a orillas del Aqueronte.³²

La imagen une la palidez de la flor con lo delicado del rocío –todo esto en contraste con las oscuras aguas del Aqueronte– de manera que se transmite una sensación de languidez parecida a la de los últimos versos del poema anterior. En la mayoría de los casos, como en este poema, el tópico del enamorado que desea la muerte se queda en eso, en un mero deseo, en un anhelo que no se llega a realizar. Se dan casos, sin embargo, en los que cumple su amenaza y, en efecto, se suicida. Uno de ellos es el Idilio XXIII de Teócrito, conocido también como “El enamorado, o sea el desdichado en amores”:

Mi último don te traigo. Tus rigores
aceptar no rehúsen esta sogá
que término va a dar a mis dolores.
Y pues ya nada en mi favor aboga,
do me condenas parto: do el olvido,
remedio universal, el duelo ahoga.
Y aunque el cáliz apure apetecido
no bastará a curar mis graves males.
¡Adiós! De ti por siempre me despido.³³

³² Safo, *op. cit.*, p. 257.

³³ Teócrito, en Ipanandro Acaico (tr. y notas), *Bucólicos griegos. Teócrito, Bion, Mosco*, pról. de Carlos Montemayor, México: Secretaría de Educación Pública, 1984, pp. 186-187.

El enamorado se despide de la mujer que lo ha rechazado y le pide que se apiade de él, aunque sea después de muerto. Como él mismo anuncia, antes de que acabe el poema morirá ahorcado.

Otro ejemplo de muerte de amor, ahora en la mitología, es la historia de Narciso. En las *Metamorfosis*, Ovidio describe el trance de su muerte:

En cuanto lo miró de nuevo en la onda licuada,
no soportó más allá; mas, como derretirse las flavas
ceras con fuego leve, y las matutinas escarchas
con el sol tibio suelen, así por el amor atenuado
se licua, y gastado es poco a poco por el fuego escondido.
Y ya ni su color es el del candor mezclado al rubor,
ni el vigor y las fuerzas y lo que visto ha poco placía,
ni permanece el cuerpo que Eco en otro tiempo había amado.
Ésta, empero, cuando lo vio, aunque memoriosa y airada,
se dolió, y cuantas veces el niño miserable “¡Ay!”, dijera,
ésta, son sus resonantes voces, “¡Ay!”, repetía
[...]
y habiendo dicho adiós, “¡Adiós!”, también dijo Eco.
Aquél rindió en la verde hierba su cabeza cansada;
la muerte cerró sus ojos que la forma de su dueño admiraban.³⁴

Las lágrimas de Narciso han turbado el agua y borrado su reflejo; sin poder soportar más la ausencia de la imagen de su ‘amado’, muere. Lo que interesa aquí son las imágenes de languidez y palidez que usa Ovidio para describir el proceso de su muerte, por el parecido que tienen con los síntomas y las imágenes poéticas que suelen representar a la melancolía. Las primeras dos hacen énfasis en la languidez de Narciso: aparece de nuevo el contraste entre hielo y fuego, pero ahora para comparar el desfallecimiento del personaje con una materia en proceso de derretirse. Las dos

³⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, t. I, lib. III, pp. 66-67, vv. 486-496 y 501-503.

distintas materias complementan la idea de languidez: la primera es la cera amarillenta y espesa que se deshace lentamente; la segunda la delicada escarcha que se desvanece en cuanto la toca el sol. El proceso de languidecer continúa y ahora Narciso palidece y pierde sus fuerzas, síntomas del mal de amores que recuerdan al primer poema que se ha visto de Safo, más arriba. En los siguientes versos, la languidez del personaje llega tan lejos que parece que le disuelve el cuerpo, y se transforma en algo muy distinto de lo que “Eco en otro tiempo había amado”. Finalmente, en un último gesto de desfallecimiento, deja caer en la hierba su “cabeza cansada” y la muerte le cierra los ojos.

Tanto el deseo de muerte como la posibilidad de que éste desemboque en suicidio aparecían en los tratados médicos como síntomas extremos de la enfermedad de la bilis negra. Areteo de Capadocia, por ejemplo, dice en su tratado sobre la melancolía que cuando el mal se agudiza, los enfermos “accusent la vie et désirent la mort”.³⁵ En el *Problema XXX, I* ya no se habla de deseo de muerte, sino de la muerte misma: según el autor, la bilis negra demasiado fría puede conducir al suicidio por ahorcamiento, especialmente entre los jóvenes y los viejos.³⁶ En otros tratados, entre ellos el de Galeno, que fue fundamental para la historia de la melancolía y de la medicina occidental, el asunto se complica; como se trata de una enfermedad mutable que hace que los melancólicos sean proclives a cambiar de idea, algunos enfermos desean la muerte, algunos la temen y desean la vida y algunos más tienen impulsos contradictorios: “They find fault with life and hate people; but not all want to die. For some the fear of death is of principal concern during melancholy. Others again will

³⁵ Arétée, *loc. cit.*

³⁶ Cf. Aristóteles, *op. cit.*, p. 99.

appear to you quite bizarre because they dread death and desire to die at the same time”.³⁷

Además del de Eco y Narciso, hay otro episodio mitológico que desempeñó un papel importante en la historia de la melancolía. La extensión de la melancolía del sujeto melancólico a *lo* melancólico (el paisaje, la atmósfera, etcétera) que se dio en el Renacimiento y que mencioné en el apartado anterior debe parcialmente su origen al mito de Orfeo, que tuvo una presencia muy fuerte en la literatura. Sirva como ejemplo el siguiente pasaje de las *Metamorfosis*:

A ti las tristes aves, Orfeo, a ti la turba de fieras,
a ti los rígidos sílex; siguiendo a menudo tus cármenes,
te lloraron las selvas; depuestas sus frondas, el árbol
rapado la crin, te lloró; aun los ríos con sus lágrimas –dicen–
habían crecido, y velos recubiertos de negro
las náyades y dríades tuvieron, y esparcidos cabellos.³⁸

Hay, por supuesto, notables diferencias, pero el principio parece ser el mismo: tanto en el mito como en la extensión de la palabra ‘melancólico’ está la idea de que lo no-humano puede dar muestras de sentimiento, aunque en el primer caso sea literal y en el segundo metafórico. Las piedras, los árboles, los ríos, las fieras y las aves que se conmueven hasta las lágrimas por el canto y la tristeza de Orfeo se pueden comparar con los paisajes –sobre todo boscosos– del Renacimiento que adoptan actitudes de languidez, como si sintieran empatía por el enamorado que sufre.

La coincidencia entre los estragos del mal de amores que se ven en todos estos textos y los síntomas médicos de la enfermedad de la bilis negra es tanta que no hace falta que el autor use la palabra ‘melancolía’ para que se pueda establecer un vínculo.

³⁷ Galen, *On the Affected Parts*, en Radden, *op. cit.*, p. 68.

³⁸ Ovidio, *op. cit.*, t. II, lib. XI, p. 75, vv. 44-49.

Según Marie-Paule Dumnil, la relación con la melancolía, aunque estuviera implícita, no dejaba de ser reconocible para los lectores: “Que le mot de mélancolie ne soit pas prononcé ne change rien au fait que les symptômes décrits correspondent aux descriptions de la mélancolie qu’on peut trouver dans les écrits hippocratiques; on peut admettre que les poètes en tant que tels n’avaient pas à prononcer un diagnostic qui, même implicite, n’en était pas moins compris de tout le monde”.³⁹

En el siguiente ejemplo, tomado del “Idilio I” (“Tirsis o la canción”) de Teócrito, el pastor al que se dirige el autor languidece porque no se cumple su deseo:

Si una zagala miras
luego de amor suspiras,
y si en festiva danza
se reúnen las vírgenes de tarde
tu pecho férvido arde
de acudir a bailar con la esperanza;
y porque no se cumple tu deseo,
¡pobre de ti! languidecer te veo.⁴⁰

La relación causal entre amor no satisfecho y melancolía se dio mucho antes en la poesía que en la medicina. En los textos del corpus hipocrático no sólo no se reconoció al amor como causa de melancolía, sino que ni siquiera se asociaron –en ningún nivel– los dos conceptos.⁴¹ Cuando en la poesía ya se había vuelto tópico que el no cumplimiento del deseo amoroso provocaba languidez y toda la serie de síntomas físicos que se han visto antes en el poema de Safo, en los tratados médicos seguía habiendo vacilación. Hubo médicos, algunos de ellos inspirados en la

³⁹ Dumnil, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁴⁰ Teócrito, *op. cit.*, p. 23.

⁴¹ Explica Dumnil: “Si les traités hippocratiques connaissent la mélancolie, en revanche, aucun d’eux ne la met en rapport avec l’amour” (*op. cit.*, p. 91).

literatura, que quisieron ver una semejanza entre la pena amorosa y la enfermedad de la bilis negra, pero no faltaron detractores que atribuyeran la relación a una mala interpretación médica de los síntomas del paciente. Areteo de Capadocia, en el siglo I, para hablar de los síntomas que tenían en común el amor y la melancolía, aprovecha la historia de un hombre que se cura cuando una mujer le responde su amor.⁴² Sin embargo, todavía no hay un reconocimiento del amor como enfermedad, y la prueba es que, por más que lo trataban, los médicos no lo podían curar; según Areteo, confundieron con melancolía lo que en realidad no era más que amor, y por eso el hombre se curó cuando le permitieron estar con su amada. Fue hasta el siglo VI, con Alejandro de Tralles, que se propuso por primera vez la existencia de un tipo de melancolía causada por el amor insatisfecho, así como la idea del ‘amor médico’ que disolvía la insatisfacción y curaba la dolencia.⁴³ No deja de llamar la atención que esto haya sucedido once siglos después de que se escribiera el poema de Teócrito.

Entre los tratadistas de la Antigüedad estaba bastante generalizada la idea de que los melancólicos tenían ideas fijas; según la filosofía de los peripatéticos y el *Problema XXX, I*, las imágenes mentales cobran más fuerza en los que naturalmente tienen en el cuerpo mayor cantidad de bilis negra.⁴⁴ Más adelante, Areteo de Capadocia formuló una definición, relacionada con esta idea y que llegó hasta el siglo XVIII, que dice que la melancolía es un delirio de postración sin fiebre marcado por

⁴² Dumnil identifica la fuente literaria del caso médico que comenta Areteo: se trata de la historia de la relación amorosa de Antíoco y su madrastra Estratonice, que escribió Valerio Máximo. *Cf. ibid.*, p. 98.

⁴³ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁴ Lo explican Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 59.

la fijación obsesiva por un solo objeto.⁴⁵ De acuerdo con esta definición, el enfermo melancólico manifiesta principalmente síntomas que hoy llamaríamos mentales; la falta de fiebre es un indicador de que el cuerpo no está excesivamente afectado. La fantasía que ocupa al melancólico puede ser de tipos muy variados: entre los ejemplos que consigna Galeno –y la larga sucesión de médicos que lo tomaron como autoridad– está el melancólico que se cree caracol, el que imita el canto del gallo, el que teme que Atlas se canse y deje caer el mundo, etcétera.⁴⁶ En la literatura, sin embargo, la fantasía que domina los pensamientos del melancólico suele ser amorosa: la imagen de la mujer –en general ausente– de la que el sujeto está enamorado. Es el caso del siguiente texto de Ovidio que, en el exilio, no deja de pensar en su esposa:

Yazgo agotado entre pueblos extremos y sitios,
y ahora extenuado me sube lo que es lejano.
Aunque todo me suba, no obstante, cónyuge, vences
todo, y más de una parte en mi pecho tienes.
Te hablo a ti ausente, mi voz a ti sola te nombra;
ninguna noche, ningún día sin ti me llega.
Aun más, me dicen que hablo de tal modo cosas extrañas
como si estuviera tu nombre en demente boca.⁴⁷

En este ejemplo se juntan dos factores que pueden conducir a la melancolía: el anhelo de la mujer amada y las amarguras del exilio. El autor se lamenta de su soledad, de su lejanía, de su cansancio y, sobre todo, del recuerdo constante de su esposa, que se le presenta como una imagen que vence a todas las demás de la patria que extraña. Las frases “me sube lo que es lejano” y “Aunque todo me suba, no obstante, cónyuge,

⁴⁵ Cf. Dandrey, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁶ Cf. Radden, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁷ Publio Ovidio Nasón, *Las tristes*, ed. y tr. de José Quiñones Melgoza, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, pp. 45-46 (III, I, vv. 13-20).

vences / todo” se refieren a las imágenes –de las cosas lejanas y de la esposa– que se representan en la imaginación del autor. Las imágenes “suben” porque vienen del corazón, donde se conservan en la memoria afectiva, y no directamente de los ojos. En el texto, el autor, además de ver la imagen de su cónyuge, habla constantemente de ella, a tal grado que pierde la conciencia de lo que él mismo dice: se entera por los demás (“dicen que hablo...”) de que repite el nombre de la mujer como si hubiera perdido la cordura. Los textos médicos no sólo hablan de imágenes o fantasías recurrentes, sino también de actitudes obsesivas de los melancólicos con lo que dicen y piensan: según Rufo de Éfeso, por ejemplo, tienen el pensamiento sobre un punto fijo mientras que en los demás aspectos pueden estar sanos y comportarse de manera normal.⁴⁸

Los médicos propusieron formas muy variadas de curar la melancolía; cito como ejemplo las prescripciones terapéuticas que hace Aulo Cornelio Celso a finales del siglo primero antes de Cristo:

Vivir en habitaciones con mucha luz (en contra de la vieja opinión de que la oscuridad era calmante); evitar los alimentos pesados; moderación en la ingestión de vino, y sobre todo de vinos fuertes; masajes, baños, ejercicios, y, si el paciente tenía la debida fortaleza, gimnasia; combatir el insomnio (no con medicamentos, sino meciendo suavemente, o con el sonido del agua corriente); cambio de entorno, y viajes largos; sobre todo, evitación estricta de toda idea alarmante; conversación alegre y entretenimientos; amonestación suave; tratamiento comprensivo de cualesquiera ideas fijas; pláticas en las que debía llevarse al paciente a otra manera de ver las cosas no mediante contradicción abierta, sino mediante sugerencia discreta; y, como la cosa más importante de todas, música.⁴⁹

⁴⁸ Cf. Rufus d'Éphèse, *De la mélancolie* (fragment 127, d'après Rhazès, traité IX), en Dandrey, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁹ Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 67.

En la literatura, en cambio, el intento de alivio de la tristeza o del mal de amores se limita, en general, al llorar y al cantar –que a veces implica no sólo el cantar las penas, sino el *contarlas*, ya sea a algún amigo que escucha o al lector de un poema, si se tiene en cuenta la asociación indisoluble entre el canto y la poesía–. En el caso de las lágrimas el consuelo suele ser parcial, de manera que, aunque el melancólico se libere de parte del peso que lo oprime, el llanto acaba por recordarle más vivamente sus penas y finalmente no logra disipar su melancolía. En el siguiente fragmento de *Las tristes* de Ovidio se habla del efecto paliativo del canto:

Si cosa alguna imperfecta hubiese, como habrá, en mis librillos,
por su tiempo, lector, justificada tenla.
Era exiliado y para mí el descanso busqué, no la fama,
porque la mente no tan fija en sus males fuese.
Esto es por lo cual también canta el minero atado con grillos,
con ritmo indócil la grave labor suaviza.
Canta inclinado y apoyado en la arena limosa,
el que arrastra la nave tarda en corriente adversa;
aun el que al par lleva y trae los lentos remos al pecho,
mueve a ritmo en el agua los impulsados brazos.
Cuando cansado en el bastón se acuesta el pastor o en la roca
se sienta, cautiva con canto de flauta ovejas.
Se engaña y olvida el quehacer de la esclava que canta
al tiempo que hila los copos de lana dados.
Cuéntase aun que, arrebatada Lirnéside, Aquiles airado
atenuó sus pesares con una lira hemonia.
Aunque Orfeo atraía selvas y duras rocas cantando,
estaba triste, pues dos veces perdió a su cónyuge.⁵⁰

Así como Ovidio escribe para buscar descanso y distracción en el exilio, el minero atado con grillos, el que arrastra la nave en corriente adversa, el remero, el pastor

⁵⁰ Ovidio, *op. cit.*, p. 67 (IV, I, vv. 1-18).

cansado, la esclava, Aquiles y Orfeo cantan para hacer más llevaderas sus labores o para mitigar su dolor. En efecto, se trata de una práctica muy extendida, que llega hasta nuestros días. El ritmo de la música mecaniza el trabajo pesado del minero, del marinero y del remero, distrae al pastor y a la esclava y consuela a Aquiles y a Orfeo en sus respectivas desgracias. Ovidio reconoce el poder terapéutico del canto (mientras que en el terreno médico el poder curativo de la música lo sugirió inicialmente Teofrasto y lo sistematizó Asclepiades⁵¹) y lo equipara al de la escritura, que distrae al que la practica y sirve de vehículo para expresar aquello que lo atormenta.

Las lágrimas, como ya se ha dicho antes, sólo conducen a un alivio parcial de las penas amorosas. El enamorado llora y en su llanto busca consuelo, pero en la mayoría de los casos sólo logra que su tristeza aflore más. El llanto, como se ve en el siguiente ejemplo de la Égloga X de Virgilio, resulta mucho menos terapéutico que el canto y la música:

“¿Cuándo, infortunado amante,
Fin pondrás a tu ardor? Nunca a la abeja
El cítiso sació, ni la abundante
“Humedad a los campos, ni a la oveja
La florífera grama; nunca el llanto
Al inclemente amor saciado deja”.⁵²

A la vez que el llanto le es necesario al “amante infortunado” y lo satisface parcialmente –como sucede con el apetito de abejas y ovejas, y la necesidad de agua de los campos– nunca será suficiente para que el “ardor” del amante termine. El llanto

⁵¹ Klibansky, Panofsky y Saxl, *loc. cit.*

⁵² Publio Virgilio Marón, *Obras de Virgilio. Tomo primero: Églogas-Geórgicas*, ed. y tr. de Miguel Antonio Caro, Bogotá: Librería Voluntad, 1943, p. 61.

no es inútil, cabe aclarar; a pesar de que el alivio no se cumple de manera definitiva, parece ser tan necesario para el enamorado como el alimento lo es a los animales y los campos.

En algunos casos las lágrimas, lejos de servir de consuelo, son puramente manifestación de dolor; en el siguiente ejemplo, de nuevo de *Las tristes* de Ovidio, están juntos el acto de la escritura y el llanto, pero ahora ya no como alivio, sino como un revivir de heridas viejas, puramente doloroso:

Yo, al escribir, también lágrimas derramé muchas veces,
y por mi llanto se humedeció la letra.
y heridas viejas reconoció mi corazón como nuevas,
y a mi seno una lluvia resbala de agua triste.⁵³

El acto de escribir, sirva o no de alivio, trae de vuelta recuerdos y revive heridas. Las imágenes del poema apuntan a una tristeza lánguida que culmina en el último verso, con la imagen del “agua triste” que resbala como lluvia dentro del pecho.

Lo que los griegos y los romanos consideraban melancolía no siempre coincide con lo que iba a dar pie a la tradición de melancolía que llegó con más fuerza a la literatura del Renacimiento. Había, en efecto, un reconocimiento más o menos extendido de los síntomas del mal de amores literario y su relación con la enfermedad de la melancolía, pero cuando un autor griego –el filósofo que escribió el *Problema XXX, I*, por ejemplo– cita ejemplos de melancolía y personajes melancólicos, no recurre a ejemplos de melancolía amorosa (como se ha hecho aquí con el fin de revisar el camino que llevó a la representación de la melancolía en la literatura del Renacimiento) sino a ejemplos de héroes de la mitología o de grandes hombres de la cultura griega, que tienden más al furor y a la locura que a la languidez. Como

⁵³ Ovidio, *op. cit.*, pp. 69-70 (IV, I, vv. 95-98).

ejemplo de hombres que padecen enfermedades provocadas por la bilis negra en los “relatos de tema heroico”, se menciona en el *Problema XXX, I* a Heracles, por el acceso de locura dirigido contra sus hijos; a Áyax, porque “se tornó totalmente loco” y por su suicidio; y a Belerofonte porque vagaba en busca de lugares solitarios. Entre los que el autor llama “más próximos a nosotros en tiempo” están Empédocles, Platón, Sócrates, “así como muchos otros personajes de renombre”, a lo que el autor suma: “Y preciso es añadir también a la mayoría de los que se han ocupado de la poesía”.⁵⁴ Junto con estos personajes se podría mencionar a Medea, que presenta todos los síntomas cuando la deja Jasón, y a Fedra en el *Hipólito* de Eurípides.⁵⁵ Con la filosofía de los peripatéticos y el *Problema XXX, I* se intentó explicar el carácter de estos personajes a partir de la fisiología y ya no de la idea platónica de furor divino; a pesar de que esta creencia se extendió y el *Problema XXX, I* tuvo mucha influencia en la forma de ver y entender la melancolía, los héroes míticos conservaban todavía un aura de grandeza y de asombro suficiente para que se asociara a la melancolía con las grandes empresas y el espíritu de los grandes hombres. Como explican Klibansky, Panofsky y Saxl, “incluso para el siglo IV el hechizo de aquellas grandes figuras era lo bastante fuerte para conferir a la idea de melancolía que ahora se les asociaba una aureola de siniestra sublimidad”.⁵⁶

Y, en efecto, por más que esté presente lo sublime, la bilis negra nunca deja de

⁵⁴ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 79-81.

⁵⁵ Dumnil comenta acerca de Fedra y de cómo hay elementos suficientes en su caracterización para reconocer la ‘melancolía amorosa’ que por mucho tiempo negaron los médicos pero que los ‘profanos’ reconocían: “sans doute les poètes utilisent-ils un tableau de symptômes connus même des profanes et où, moins prudents que les médecins, ils ne faisaient sans doute pas difficulté à reconnaître des cas de mélancolie amoureuse”, *op. cit.*, p. 104. Véase, para el caso de Medea, Jesús Araiza, “De duelo y melancolía en la *Medea* de Eurípides”, *Nova Tellus*, 18:2, 2000, 29-55.

⁵⁶ Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 40.

tener un elemento siniestro. La razón puede estar en la asociación simbólica entre el color negro y el ánimo sombrío, misma que llega con fuerza a la Edad Media, donde encuentra un ambiente propicio dentro de la simbología cristiana.⁵⁷ Ya desde la *Biblia* hay muestras de esta identificación de lo negro con lo angustiante, lo que atormenta, que, gracias a la fuerza del imaginario médico, los traductores y los exégetas pudieron haber relacionado con la melancolía, el humor negro. Véase, por ejemplo, la siguiente traducción de un pasaje del libro de Job: “Se están abrasando mis entrañas, sin dejarme reposo alguno: me han sorprendido los días de angustia. Ando melancólico, y sin consuelo; levántome y doy gritos en medio de la gente. [...] Mi piel se ha vuelto negra, y mis huesos se han desecado, a causa del ardor excesivo. Mi cítara se ha convertido en llanto, y en voces lúgubres mis instrumentos músicos”.⁵⁸ En unas pocas líneas, se concentran varios motivos de la melancolía. El oscurecimiento de la piel—o la piel naturalmente oscura— se menciona repetidamente en textos médicos como uno de sus síntomas; ‘melancólico’ y ‘ennegrecido’ podían ser equivalentes: en la *Biblia* de Reina y Valera, por ejemplo, en vez de “Ando melancólico” dice “Ando ennegrecido, y no por el sol”.⁵⁹ Hay también una relación entre el humor negro y las imágenes del abrasamiento de las entrañas y el desecamiento de los huesos por ardor excesivo: Rufo de Éfeso compara el ennegrecimiento de la bilis a altas temperaturas con dos imágenes de la naturaleza: el sol que deseca las frutas y los cuerpos humanos,

⁵⁷ El negro es el color de lo tenebroso, que evoca lo malo y lo nocturno. Al Diablo y a los demonios, por ejemplo, se les sacrifican animales negros. Cf. Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris: Librairie Générale Française, 2004, s. v. noir.

⁵⁸ *Santa Biblia*, ed. de Serafin de Ausejo, Barcelona: Herder, 1964 (Job xxx, 27-28 y 30-31).

⁵⁹ Antigua revisión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipirano de Valera (1602), Seúl: Sociedades Bíblicas Unidas, 1998. Para piel oscura como síntoma de melancolía, véase Areteo de Capadocia (*apud* Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 69), Rufo de Éfeso (*apud* Jackson, *op. cit.*, p. 43) y Galeno (en Dandrey, *op. cit.*, p. 162).

y el carbón que se enrojece y se ennegrece con el calentamiento y enfriamiento sucesivos.⁶⁰ El final de este pasaje bíblico también es digno de llamar la atención: la imagen de la cítara convertida en llanto y los instrumentos musicales convertidos en voces lúgubres parecería prefigurar la melancolía lánguida –en estrecha relación con la música y el tópico del instrumento que llora– que se volvería tan popular muchos siglos después.

1.3. EDAD MEDIA: LA MELANCOLÍA COMO ENFERMEDAD DEL CUERPO, ENFERMEDAD DEL ALMA Y DOLENCIA AMOROSA

La idea de melancolía como enfermedad del cuerpo no cambió mucho con la llegada de la Edad Media. Los tratados médicos medievales se inspiraron en su mayor parte en los de la Antigüedad. A pesar de que en los primeros siglos, con las invasiones de tribus germánicas, las regiones occidentales perdieron el contacto directo con la cultura médica de los griegos, ésta regresó tarde o temprano por medio de compilaciones médicas de la escuela bizantina (como las de Oribasio de Pérgamo y Alejandro de Tralles) que llegaron a la Península Ibérica a través de grandes médicos árabes como Avicena o como Ishaq Ibn Imrán, quien escribió detenidamente sobre la melancolía. Los mismos textos (en esencia habían sido poco modificados) acabaron por difundirse extensamente gracias a sus traducciones al latín, entre las que destaca la de Constantino el Africano, en el siglo XI. La influencia griega más importante que se mantuvo a lo largo de la tradición de textos médicos hasta llegar a los tratados

⁶⁰ Cf. Rufus d'Éphèse, *De la mélancolie*, en Dandrey, *op. cit.*, pp. 119-120.

medievales fue la de Galeno –a su vez influido por el corpus hipocrático– y, en materia de melancolía, la de Rufo de Éfeso.

Gracias a esta tradición médica, la melancolía conservó su relación con la locura (o, más precisamente, su catalogación como *forma* de locura) hasta el final de la Edad Media. Es así, por ejemplo, como aparece en la traducción al español de fines del siglo XV del *Lilium medicinae* de Bernardo de Gordonio, en donde se habla de “locura & melancolia: que es esso mismo otra specie de locura”.⁶¹

Todavía dentro del terreno médico, pero al margen de la concepción de la melancolía como enfermedad provocada por la bilis negra, se desarrolló la idea del *temperamento* melancólico, mismo que se acabó por consolidar como el peor de los cuatro temperamentos posibles, con atributos francamente negativos. Véase como muestra la siguiente descripción, tomada del capítulo del *Corbacho* en el que se habla “de la calydad del onbre malencónico”:

Ay otros onbres que son malencónicos; a éstos corresponde la tierra, que es el quarto elemento, la qual es fría e seca. Estos tales son onbres muy yrados, syn tiento nin mesura. [...] Son sañudos, e luego las puñadas en la mano, porfiados, mentirosos, engañosos; e ynumerables otras tachas e males tyenen. Son podridos, gargajosos, ceñudos, e crueles syn mesura en sus fechos.⁶²

La creación del sistema de los cuatro temperamentos –colérico, flemático, sanguíneo y melancólico– es de enorme importancia. Para el Renacimiento se habría vuelto la forma más importante de clasificar a los hombres en términos fisiológicos.

A pesar de que la visión de la melancolía como enfermedad del cuerpo y como

⁶¹ Gordonio, 1495 (BNM I315), en Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español (CORDE)* [consultado en línea el 10 de agosto de 2007, en <http://www.rae.es>].

⁶² Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1970, p. 183.

temperamento se mantuvo vigente, surgió una forma nueva de ver a la melancolía que cobró especial fuerza durante la Edad Media por la relación intrínseca que tenía con el sistema ideológico del cristianismo: la melancolía, o ‘acedia’, como enfermedad del alma. La idea de acedia no se creó como evolución del concepto antiguo de ‘melancolía’, pero desde el principio estuvieron estrechamente emparentadas por sus síntomas físicos y anímicos, de manera que llegó un momento en que ambos términos estaban a tal grado relacionados en el imaginario cultural que podían ser intercambiables; como ejemplo de este fenómeno se podría mencionar el uso que hace Petrarca en el *Secretum* de la palabra ‘acedia’ para referirse a un sentimiento que se acerca mucho más a la idea de melancolía que se empezó a formular en el *Problema XXX, I* pseudo-aristotélico, como se verá más adelante.

Originalmente una palabra griega que se refería a la negligencia, a la indiferencia y en particular al abandono de los muertos sin sepultura,⁶³ la *acedia* nació en contexto cristiano a la par que el anacoretismo, con la incursión de San Antonio en el desierto de Egipto.⁶⁴ Según la leyenda, San Antonio no podía controlar sus pensamientos, que lo distraían y lo atormentaban, hasta que Dios le mandó la visión de un ángel que trenzaba cuerdas y Antonio decidió imitarlo para que el sostenido trabajo manual impidiera que su mente vagara en direcciones indeseables. Esa actividad acelerada de la imaginación y esa dificultad de controlar los pensamientos, que aquejaba a los anacoretas que habían decidido alejarse de sus pueblos para vivir una vida ascética en el desierto, era el germen de la acedia. De ahí en adelante, se iba a extender como la peste, no sólo entre los solitarios ermitaños (aunque a éstos los

⁶³ Cf. Hersant, “Acédie”, en *op. cit.*, p. 775.

⁶⁴ Para la historia de la acedia, véase Anne Larue, *L'autre mélancolie. Acedia, ou les chambres de l'esprit*, Paris: Hermann, 2001.

atacaba con más virulencia) sino también entre los que seguían la vida monacal, a pesar de la rigidez de las reglas que pretendían mantener al monje suficientemente ocupado como para evitar que tuviera tiempo de caer en la tentación acedia. ⁶⁵

Pronto, a la idea de ‘pensamientos incontrolables’ se había añadido una falta de atención y finalmente un desinterés por la vida espiritual y la contemplación de Dios. El monje acedioso se distraía constantemente de sus deberes y, más grave aún, éstos perdían sentido para él. ⁶⁶ El siguiente fragmento de *De octo spiritibus malitiae* de Evagrio Póntico ilustra bien la inquietud de la acedia:

La mirada del acidioso se posa obsesivamente sobre la ventana y, con la fantasía, se finge la imagen de alguien que viene a visitarlo; ante un crujido de la puerta, salta sobre sus pies; oye una voz, y corre a asomarse a la ventana para mirar; y sin embargo no baja a la calle, sino que vuelve a sentarse donde estaba, embotado y como amedrentado. Si lee, se interrumpe inquieto y, un minuto después, se desliza en el sueño: se frota la cara con las manos, distiende los dedos y, quitando los ojos del libro, los fija en la pared; vuelve a ponerlos sobre el libro, avanza algunos renglones, farfullando el final de cada palabra que lee; y mientras tanto se llena la cabeza con cálculos ociosos, cuenta el número de las páginas y los folios de los cuadernos; y le resultan odiosas las letras y las hermosas miniaturas que tiene delante de los ojos, hasta que, finalmente, vuelve a cerrar el libro y lo utiliza como cojín para su cabeza, cayendo en un sueño breve y no profundo, del cual lo despierta un sentido de privación y de

⁶⁵ Según Hersant (art. cit., p. 776), la acedia que se extendió por los monasterios de Europa estaba ‘enriquecida’ con la idea del *taedium vitae* romano; la pesadumbre –de la que habla Séneca, por ejemplo– de que la vida siempre es igual.

⁶⁶ Casiano habla de esta pérdida de sentido cuando describe al monje que sufre de acedia: “he complains that he is cut off from spiritual gain, and is of no use in the place, as if he were one who, though he could govern others and be useful to a great number of people, yet was edifying none, nor profiting anyone by his teaching and doctrine” (John Cassian, *The Foundations of the Cenobitic Life and the Eight Capital Sins*, en Radden, *op. cit.*, p. 72).

hambre que debe saciar.⁶⁷

En el siglo IV, aproximadamente un siglo después de la historia de San Antonio, Casiano –que extendió por el mundo latino el conocimiento y ejemplo del anacoretismo egipcio–⁶⁸ incluyó a la acedia en su lista de ocho pecados capitales. Mientras la acedia se mantuvo como ‘enfermedad del alma’, como un mal que venía de fuera y ‘contagiaba’ al monje que, a su vez, hacía lo que podía por curarse, no se le pudo considerar un pecado sino más bien una prueba que el sujeto padecía y cuya superación –y subsecuente ‘cura’– iba hacia una mayor fortaleza espiritual. Sin embargo, en el momento en el que el monje no lucha contra su propia acedia o, peor, la fomenta con toda la conciencia de hacerlo, se vuelve un pecado –y de los más graves– porque hay una voluntad de alejamiento de Dios y una desesperación de su gracia.⁶⁹ Ese es el caso de la acedia a la que se refiere Casiano: él define la acedia como *anxietas sive taedium cordis*, inquietud o disgusto del corazón.⁷⁰ La clasifica como un pecado de origen interno e incorpóreo, es decir, que nace sin relación con el mundo exterior (a diferencia de la avaricia y la ira) y que no requiere de la

⁶⁷ *Apud* Agamben, *op. cit.*, p. 25. En el libro de Agamben el *De octo spiritibus malitiae* aparece citado bajo el nombre de San Nilo, pero parece ser que se trata de una atribución falsa y que el texto es en realidad de Evagrio Pónico (véase Larue, *op. cit.*, p. 35).

⁶⁸ *Cf.* Larue, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁹ San Agustín distingue la acedia que incita a la penitencia de la que conduce a la desesperanza. El primer caso responde a la idea de que para llegar a la regeneración se tiene que pasar por la tortura (*cf.* Hersant, *op. cit.*, p. 781).

⁷⁰ *Cf.* Larue, *loc. cit.*

participación del cuerpo (al igual que el pecado de ‘tristeza’⁷¹ y a diferencia de la gula y la lujuria).

La suerte de la acedia como terrible pecado empezó a cambiar cuando en la segunda mitad del siglo VI el papa Gregorio el Grande redactó una nueva lista de pecados capitales que la excluía. Esta decisión se debió al nuevo interés que tenía la Iglesia (en aras de tomar más fuerza como poder de Estado) por desacreditar el anacoretismo oriental en favor de las instituciones monásticas. El anacoretismo suponía un peligro para la Iglesia en la medida en que tenía detrás la iniciativa individual de alejarse del orden establecido de la sociedad, mientras que los monasterios permitían un mayor nivel de control sobre los religiosos. La acedia había estado relacionada desde el principio con los anacoretas y había ganado un ‘prestigio’ como el peor de los pecados capitales proporcional al prestigio del enorme sacrificio que implicaba la vida en el desierto. Por lo tanto, la expulsión de la acedia de la nueva lista de los principales pecados era una forma de alejar la vida anacoreta de la atención de la gente. Sin embargo, no fue una maniobra fácil. La obra de Casiano siguió siendo muy popular y por mucho tiempo las dos listas de pecados coexistieron, hasta que, finalmente, la de Gregorio el Grande desplazó a la otra alrededor del siglo XIII, con la ayuda de la *Summa teológica* de Santo Tomás. Pero incluso entonces la acedia no desapareció; permaneció como pecado –aunque ya no como pecado *capital*– en el imaginario cultural y en los tratados de teología durante el resto de la Edad Media.

⁷¹ En los tiempos del anacoretismo, la *tristitia* era solamente lo que sentían los que se habían ido al desierto cuando extrañaban a su gente y a su pueblo. En el siglo XIII, sin embargo, su sentido ya no es afectivo: se funde con la acedia para convertirse en el pecado de volver la cara al bien divino (*cf. ibid.*, p. 41). Según Santo Tomás la *acedia* es una especie de *tristitia*, una tristeza respecto a la dignidad espiritual conferida por Dios (*cf. Agamben, op. cit.*, p. 30).

El otro proceso que restó importancia a la acedia como pecado fue el de su gradual identificación con la idea de pereza, que se completó alrededor del siglo XV en los grabados en madera franco-alemanes en los que se representaba a la Acedia ya sea como una hilandera con las manos inactivas, que ha hecho a un lado su trabajo, o como un hombre dormido desplomado sobre una mesa.⁷² La transformación de la acedia en pereza empezó muchos siglos antes, con la asociación entre la acedia y el ‘demonio de mediodía’, que surgió como resultado de un error de traducción en la *Biblia de los Setenta*. Los traductores, influidos por la tradición folclórica griega según la cual el mediodía era el momento más propicio para la salida de los *daemones*, interpretaron la ‘devastación que sucede a mediodía’ de la versión hebrea como demonio individualizado que atacaba cuando el sol estaba en lo más alto (salmo XC en la Vulgata, salmo XCI en las demás versiones).⁷³ Este demonio, a su vez, se identificó con Qeteb, el demonio de mediodía del folclor hebraico, que viene de la idea de un calor tan agobiante que incita a dormir en pleno día.⁷⁴ Es gracias a esta alusión a la siesta que la acedia, más adelante, se iba a poder identificar, primero con la pereza (espiritual) que impedía unirse con Dios, luego con la pereza para levantarse e ir a misa y finalmente con la pereza (física) de realizar cualquier actividad.⁷⁵

A pesar de que la acedia, por su origen, afectaba esencialmente a los que seguían una vida eremítica o monástica, probablemente su asociación con la

⁷² Cf. Larue, *op. cit.*, pp.74-75.

⁷³ Véase Joseph E. Gillet, “El mediodía y el demonio meridiano en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, 307-15. El autor explica que ese demonio individualizado es ficción literaria (p. 313).

⁷⁴ Cf. Larue, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁷⁵ Cf. *ibid.*, pp. 41-42.

melancolía permitió que se pudiera ver también como un mal al que potencialmente estaban sujetos todos los hombres.⁷⁶ La fusión de las ideas de acedia y melancolía se puede apreciar en la siguiente cita de Hildegarde von Bingen, que ve a la melancolía como una dolencia a tal grado universal que la hace remontar al instante mismo en que Adán desobedece a Dios. La autora recurre a imágenes de luz que se extingue y de humo que ofusca la visión –corrientes en el imaginario de la melancolía, dentro y fuera de los tratados médicos– para representar la melancolía que el diablo instila en Adán y que lo vuelve tibio e incrédulo (es decir, acidioso):

Car, dès qu’il eut transgressé le précepte divin, la mélancolie s’est fixée dans son sang, de même que la clarté disparaît quand on éteint la lampe et qu’il ne reste qu’une mèche fumante et malodorante. C’est ce qui s’est passé en Adam: lorsque l’éclat s’est éteint en lui, la mélancolie s’est fixée dans son sang: tristesse et désespoir se sont alors levés en lui, car le diable, au moment de la chute d’Adam, a soufflé en lui la mélancolie qui fait que l’homme est parfois empli de doute et d’incrédulité.⁷⁷

No es extraño que sea el diablo el responsable directo de la melancolía de los hombres; era común la visión de la melancolía como ‘baño del diablo’ (*Melancholia balneum Diaboli*)⁷⁸, según la cual la bilis negra creaba el entorno perfecto –un ‘baño’ preparado– para que el diablo corrompiera el alma. Los melancólicos se consideraban

⁷⁶ Lo mismo se ha dicho de la melancolía entendida en un sentido más amplio; según Romano Guardini, que escribe un libro dedicado al tema, la melancolía guarda una relación estrecha con la ‘naturaleza humana’: “Si donc nous nous interrogeons ici sur son sens, nous disons déjà, par là même, qu’elle représente pour nous un phénomène d’ordre non psychologique ou psychiatrique mais spirituel, que nous croyons en étroits rapports avec les profondeurs de notre nature humaine” (*De la mélancolie*, tr. Jeanne Ancelet-Hustache, Paris: Seuil, 1992, p. 9).

⁷⁷ Hildegarde von Bingen, *Les Causes et les Remèdes*, tr. de Pierre Monat, Grenoble: Jérôme Millon, 2003 (en Hersant, *op. cit.*, p. 556).

⁷⁸ Cf. Jean Starobinski, “Tradition de la mélancolie (I)”, en Hersant, *op. cit.*, p. 555.

especialmente proclives a padecer de un exceso de imaginación y a desarrollar obsesiones irracionales, y el diablo aprovechaba esa inestabilidad para urdir sus engaños.⁷⁹

La acedia, cargada de todo el valor negativo del pecado –sea capital o no– y también, por asociación, de los atributos negativos que se le adjudicaban al temperamento melancólico, se representó alegóricamente en varios textos y obras de arte, sobre todo entre los siglos XIII y XV (en muchos casos clasificada como un caso particular de la melancolía). Este ‘regreso’ de la acedia estaba relacionado con la popularidad que adquirió San Antonio en la época, gracias a la difusión de la iconografía de sus *Tentaciones*.⁸⁰ Jean Starobinski llama la atención al hecho de que, de los cuatro humores, la melancolía es el único que se vuelve alegoría, fenómeno que refleja la importancia de la melancolía en el imaginario cultural de la época.⁸¹

Una de estas alegorías es la de la Tristeza⁸² que describe Guillaume de Lorris al principio del *Libro de la Rosa*. Como se puede ver a continuación, la Tristeza es una mujer a la que el abatimiento anímico le ha dado un aspecto enfermo (con síntomas tradicionales de melancolía, como palidez y flacura) y cuya pena es tanta y está tan fuertemente arraigada que ya ni siquiera ella misma se quiere curar. Quizá en este apego al dolor melancólico se pueda ver un antecedente del ‘dolor dulce’ y la

⁷⁹ Cf. Lawrence Babb, “Hamlet, Melancholy and the Devil”, *Modern Language Notes*, 59:2, 1944, 120-122; y también Johann Weyer (1515-1588), *Melancholia, Witches and Deceiving Demons*, en Radden, *op. cit.*, pp. 95-105.

⁸⁰ Cf. Larue, *op. cit.*, p. 42.

⁸¹ Cf. “L’encore de la mélancolie”, en Clair, *op. cit.*, p. 25.

⁸² Como se ha mencionado antes, las nociones de acedia y tristeza estaban emparentadas desde la lista de pecados capitales de Casiano, en la que ocupaban posiciones contiguas (por ser ambas incorpóreas y tener causa interior). En este caso la alegoría de la ‘Tristeza’ tiene en realidad rasgos de acedia y melancolía.

melancolía deseada que estaría presente en la poesía trovadoresca, se volvería un tópico de la poesía cancioneril y formaría parte central de la idea renacentista de melancolía:

Junto a Envidia, cerca de ella, Tristeza estaba pintada en el muro: por el color, parecía que llevara luto en el corazón, y daba la impresión de que padeciera ictericia. Avaricia no la superaba en palidez, ni por lo flaca, pues la aflicción y la pena, la preocupación y los enojos que sufría día y noche habían hecho que perdiera el color y que se quedara delgada y pálida. Nadie tuvo jamás un sufrimiento y un dolor semejantes al que ella parecía tener. Pienso que nadie sería capaz de hacer que se alegrara, y ella tampoco quería regocijarse ni aliviar con nada el dolor que sentía en el corazón: lo tenía demasiado triste y la pena había arraigado hondo.⁸³

Otra variante de la Acedia personificada que comparte rasgos con la Tristeza de Lorris es la *Dame Mérencolye* de los franceses, una personificación literaria que reúne todos los motivos de la melancolía, muchos de ellos tomados de la patología humoral: su complexión es plomiza y terrosa, su aspecto andrajoso y su actitud pensativa; con la mirada gacha, cavila hondamente mientras se calienta ante un fuego miserable.⁸⁴

En los siglos XIII y XIV se inició un proceso que tuvo grandes repercusiones: “la impregnación del pensamiento médico [...] con ideas astrológicas y mágicas nacidas de la especulación acerca del universo”.⁸⁵ Uno de los resultados que trajo fue la asociación de la melancolía con el influjo de Saturno. Las raíces de esta asociación, sin embargo, se pueden rastrear desde más atrás. La astrología de la Antigüedad

⁸³ Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *El Libro de la Rosa*, pról. de Carlos Alvar, tr. de Carlos Alvar y Julián Muela, Madrid: Siruela, 1986, p. 8.

⁸⁴ Cf. Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, pp. 221-222. Un buen ejemplo pictórico de la *Dame Mérencolye* es la “Malinconia” que incluye Cesare Ripa en su *Iconologia* (cf. *ibid.*, p. 225).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 111. Los autores dicen que el proceso se inició con Arnaldo de Vilanova, entre otros.

tardía, que ya había incorporado a las características del *astro* Saturno atributos del *dios* Saturno, sacados de la tradición mitológica, empieza a adoptar elementos de la fisiología y del estudio de los tipos humanos, ya sea tomados de textos científicos o del saber popular, y a incluirlos en el sistema de correspondencias con el que organiza el mundo. Por ejemplo, de la interpretación griega del saber babilónico sobre los astros proviene la idea de que Saturno es siniestro y pernicioso;⁸⁶ de la astrofísica proviene la idea de que Saturno es frío (por su distancia del Sol), a veces seco, a veces húmedo, plomizo y lento (por la lentitud de su revolución); de la mitología proviene buena parte de la aparente contradicción interna de Saturno, que resulta de una fusión de tradiciones: “las características del primitivo Saturno latino, dios de las cosechas, se habían fundido con las de Kronos, hijo de Urano, a quien Zeus había destronado y castrado, así como con Crono, el dios del tiempo, a quien a su vez se había equiparado con los dos primeros ya en la Antigüedad”.⁸⁷ Saturno es, entonces, por una parte dios de la agricultura, la Edad de Oro y la fundación de ciudades, y por otra parte dios triste y solitario, prisionero en el Tártaro, dios de la muerte y devorador de niños. Finalmente, de la fisiología proviene la inclusión entre los saturninos de “los rudos, los mezquinos, los egoístas, los avaros, los calumniadores y demás”,⁸⁸ gracias a la equiparación de los tipos naturales con los tipos planetarios.⁸⁹

Lo que sucede en el pensamiento astrológico es que todos estos rasgos “se reinterpretan como tipos de cosas y sucesos terrenales”,⁹⁰ y se establecen así las bases

⁸⁶ Véase la obra de Beroso titulada *Babyloniaca*, a la que se hace referencia en *ibid.*, p. 150.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁸⁹ *Cf. ibid.*, pp. 145-146 y 154.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 153.

para la idea de que las cosas terrenas, por “analogía indirecta”, están sujetas a la influencia de los astros: como Saturno es frío, se empieza a asociar con él y finalmente a subordinar a él todo lo frío de la tierra; como Saturno es lento, se subordina a él a los indolentes, y así sucesivamente. A pesar de que para entonces todavía no hay una conexión definida con la melancolía (ni como enfermedad ni mucho menos como temperamento, ya que el sistema de cuatro temperamentos no alcanza forma estable sino hasta el siglo IV), las condiciones ya están dadas. El texto fundamental para el desarrollo de la relación entre la melancolía y Saturno fue escrito a mediados del siglo X. Es el *Introductorium maius* de Alcabitius, en donde da a conocer a Occidente la idea que tenían los astrólogos árabes de los planetas y los humores. Con la difusión de este texto se generaliza la relación entre Júpiter y la disposición sanguínea, Marte y la colérica, la Luna o Venus y la flemática y, por supuesto, Saturno y la melancólica.⁹¹

Siglos antes, los Padres de la Iglesia se habían dado a la tarea de atacar las creencias astrológicas por su incompatibilidad con la doctrina cristiana. San Agustín, por ejemplo, estudió la figura de Saturno y la descalificó en *De civitate Dei* por su ambivalencia interna: la idea neoplatónica de Saturno, “metafísica y afirmativa” (debido a que los neoplatónicos no reconocían influencias astrales negativas) chocaba con la idea astrológica “supersticiosa y negativa”.⁹² No obstante, la idea de influencia planetaria sobre sucesos terrenales ganó fuerza con el tiempo gracias a que otros pensadores cristianos, como San Ambrosio y, más adelante, Alexander Neckam y Bertoldo de Ratisbona asociaron a los dioses planetarios (por su número, siete) con

⁹¹ Cf. *ibid.*, pp. 139-141, 149, 154 y 159.

⁹² *Ibid.*, p. 170.

los dones del Espíritu Santo. A partir de entonces se desarrolló la idea (sostenida, por ejemplo, por Guillermo de Auvernia, con el respaldo del neoplatonismo) de que los astros sólo pueden tener influencia benéfica (aunque se pueda hacer mal uso de ella) y de que la influencia que ejercen los planetas sobre las cosas terrestres es a su vez transmitida a ellos por la naturaleza más alta, Dios. Este proceso le da cabida a la astrología en el imaginario medieval y sienta las bases para la valoración positiva que se le dio a Saturno y a la melancolía en el Renacimiento. Sin embargo no repercutió inmediatamente en una visión positiva de Saturno, que se representó durante la Edad Media, por sus características negativas, como figura de espanto.⁹³

En el siguiente texto de Alain de Lille, de fines del siglo XII, se puede ver que los atributos de Saturno –cuya morada se describe– son los mismos de la melancolía, en su aspecto más tortuoso:

Là Saturne parcourt l'espace, d'un pas
Avaricieux, s'avancçant lourdement, s'attardant à loisir.
Ses frimas mettent à sac les joies du printemps;
Il vole aux prés leur parure et aux fleurs leur éclat;
Sa chaleur est gelée, brûlante sa froidure; il déborde
De sécheresse, brille obscur, vieillit jeune.
[...]
Souffrance et plainte règnent ici: larmes, discorde, terreur,
Tristesse et pâleur, douleur et mauvais coups.⁹⁴

Saturno tiene la avaricia y la pesadez torpe que pertenecen en la Edad Media al temperamento melancólico, las cualidades y asociaciones simbólicas de la bilis negra, como el otoño (que roba a las flores su brillo y acaba con las alegrías de la primavera)

⁹³ Cf. *ibid.*, pp. 173-176 y 189.

⁹⁴ Alain de Lille, *Anticlaudianus*, IV, 8, en la *Patrologia Latina* de Migne, vol. CCX, col. 528, Paris, 1855 (tr. de Hersant en *op. cit.*, p. 570).

y la ambivalencia (representada aquí, como después se haría en mucha de la poesía del Renacimiento, por ‘el calor que hiela y la frialdad que quema’ y por la oposición entre oscuridad y brillo, juventud y vejez); y, finalmente, una serie de síntomas semejantes a los que, según los tratados médicos, experimentan los enfermos de melancolía. Todos estos rasgos de Saturno se encuentran en el texto de Alcabitius que se ha mencionado antes:

[Saturno] es [...] frío, seco, melancólico [...] rige [...] la ancianidad, [...] la fatiga, [...] los pesados, [...] el cuidado, la aflicción, la lamentación, el llanto, [...] la sospecha entre los hombres, [...] es [...] proclive a la confusión, [...] temeroso, [...] rige [...] las ganancias avarientas, [...] la avaricia para sí y para con otros, [...] camina [...] pesadamente, arrastrando los pies, [...] le pertenece [...] todo lo que es negro.⁹⁵

Durante la Edad Media se creó un nuevo vínculo entre la melancolía y un sentimiento que, como gran parte de los atributos del ‘temperamento melancólico’ y de la melancolía pecaminosa, se opone a la idea de tristeza y languidez. Se trata de la asociación con la ira, que se pudo dar gracias a un fenómeno de identificación léxica entre *encono* y *malenconia*, ésta última una de las formas más atestiguadas de la palabra ‘melancolía’ en la Edad Media.⁹⁶ Muestra de ello se puede encontrar en el *CORDE*: una gran cantidad de las apariciones de *malenconia*, *melancolia* y otras formas de la misma palabra –sobre todo en textos que no son médicos– están en pares

⁹⁵ Alcabitius, *Introductorium maius*, apud Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁹⁶ Para una lista de todas las formas atestiguadas, véase María Teresa Herrera, *Diccionario español de textos médicos antiguos*, Madrid: Arco Libros, 1996, s. v. melancolía.

sinonímicos con ‘ira’, ‘enojo’, ‘indignación’ o ‘saña’.⁹⁷

Otro fenómeno que se puede descubrir en el *CORDE* es la persistencia de la relación entre la melancolía y los ‘grandes héroes’, incluso antes de que se revalorara la melancolía a la luz del *Problema XXX, I* pseudo-aristotélico. En la *Istoria de las bienandanzas e fortunas* que escribió Lope García de Salazar en la segunda mitad del siglo XV, por ejemplo, el autor llama ‘melancólicos’ a Aquiles (cuando regresa “malenconioso e mucho descontento” a sus tiendas) y al rey Protesilao (con quien la palabra tiene una clara connotación de fuerza y grandeza: “de todos sus miembros e rezio e esforçado e malenconioso”); en la anónima *Crónica troyana* de 1490, Ulises se levanta “con gran malinconia con vna azcona que traya” para atacar a Telagono.⁹⁸

Si se hace caso de estos ejemplos, la ‘malenconia’ es fuerza, es ímpetu, es ira. Nada más alejado de la languidez. No obstante, paralela a esta visión, surge otra muy distinta, que toma la faceta lánguida y dulce de la melancolía entendida como estado de ánimo. Se trata de la poesía de los trovadores provenzales. En ella se establece una

⁹⁷ Por ejemplo: “ovo tanta *yra e malenconia* que lo escopio en la cara” (Clemente Sánchez de Vercial, *Libro de los exemplos por A. B. C.*, c 1400-c 1421); “Don Estevan que ante muy señudo venia / Fue perdiendo *la saña e la malenconia*” (Beneficiado de Úbeda, *Vida de San Ildefonso*, 1303-1309); y “el mj coraçon tenja lleno & ocupado de gran *saña & malenconja* contra estas maneras malas & avorresçederas destos desaventurados & desvergonçados abogados legistas que vsurpan & fartan este titulo onrrado & verdadero” (Pero López de Ayala, *Caída príncipes*, 1402). Los tres ejemplos están tomados del *CORDE*, citado arriba; las cursivas son mías.

Este fenómeno tiene también un antecedente médico: según el *Canon de Medicina* de Avicena, cuando la melancolía está asociada con la ira, la intranquilidad y la violencia, cambia el carácter de la enfermedad y pasa a denominarse *manía* (cf. Jackson, *op. cit.*, p. 65). Las fronteras entre manía y melancolía (como se puede ver en los ejemplos de arriba) no siempre estuvieron bien definidas.

⁹⁸ Los ejemplos están tomados del *CORDE*, arriba citado. Avicena estableció la idea de que la melancolía puede estar presente en el cuerpo naturalmente o innaturalmente (debido a la secreción). En el segundo caso, podía provenir de la incineración de cualquiera de los cuatro humores. El furor o locura de los héroes, según él, tiene como origen la melancolía que resulta de la adustión de la bilis amarilla (cf. Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 106).

serie de convenciones que tocan muy de cerca a la melancolía, en especial la del poeta enamorado que se lamenta porque se encuentra lejos o fuera del favor de su amada.⁹⁹ Como dice Rougemont, la poesía de los trovadores es primordialmente “L’exaltation de l’amour malheureux”.¹⁰⁰ Muchos de los poemas, gracias a la repetición de este modelo, están teñidos de una dulce y suave tristeza –una tristeza muy ‘melancólica’–. Sirva de ejemplo la primera estrofa de un poema de Jaufré Rudel, que se encuentra cronológicamente entre los primeros trovadores, a principios del siglo XII:

Cuando los días son largos, en mayo,
me agrada el dulce canto de los pájaros de lejos,
y cuando me voy de allí,
me acuerdo de un amor de lejos.
Voy con ánimo cabizbajo y sombrío,
de modo que ni el canto ni la flor del espino
me placen más que el helado invierno.¹⁰¹

El motivo de la lejanía –de la dama, del canto de los pájaros, del amor– se repite sistemáticamente a lo largo del poema. En todas las demás estrofas la palabra *lejos* cierra, como aquí, el 2º y el 4º verso. La lejanía –en este y otros poemas– prolonga el deseo (sea o no satisfecho al final) y sumerge al yo lírico en un estado de ánimo melancólico (“cabizbajo y sombrío”) que afecta profundamente la visión que tiene de

⁹⁹ Cabe aclarar que lo que aquí se describe como ‘estado de ánimo’ melancólico es en realidad un estado provocado por el mal de amores o por alguna otra tristeza sostenida durante mucho tiempo, al que no se le llama en la Edad Media con el nombre de ‘melancolía’. A pesar de que es hasta el Renacimiento cuando la palabra ‘melancolía’ empieza a desarrollar la acepción de ‘estado de ánimo’, la expresión es útil, incluso para el análisis de poesía medieval, porque los síntomas son muy similares. Pero no hay que olvidar que la melancolía, para los medievales, no es una condición anímica pasajera; es una sustancia, una enfermedad y un temperamento.

¹⁰⁰ Denis de Rougemont, *L’amour et l’Occident*, Paris: Plon, 1939, p. 69.

¹⁰¹ Jaufré Rudel, en Carlos Alvar (ed. y tr.), *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger (de principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, Madrid: Alianza, 1999, p. 97.

su entorno: como le sucede al viejo del poema de Mimnerno, que “no disfruta ya al contemplar los rayos del sol”, el contacto con las cosas bellas y supuestamente placenteras (el canto y la flor del espino) es tan incapaz de provocar su alegría como lo sería “el helado invierno”.

Los síntomas más clásicos de melancolía según los escritos médicos a partir del corpus hipocrático –el miedo y la tristeza– figuran también en la literatura trovadoresca, así como la tradicional ambivalencia que permite que se junten, en un mismo estado de ánimo, la tristeza y la alegría. Un ejemplo –entre muchos posibles– es la estrofa V de un poema del *trouvère* Teobaldo I de Navarra, que escribió aproximadamente un siglo después que Jaufré Rudel:

Su gran belleza, de la cual nadie puede
decir la quincuagésima parte,
las palabras agradables, la amorosa mirada
hacen a menudo que me alegre y me entristezca.
Espero alegría, pues a mi corazón tiene en su poder
y el miedo permanece dentro de mí.
Así debo morir, por necesidad,
en gran desazón, en alegría y en querer.¹⁰²

En los primeros cuatro versos los encantos de la dama alegran y a la vez entristecen al poeta; en los segundos cuatro explica más a fondo la paradoja: mientras que espera alegría del amor, es inevitable sentir miedo. La explicación establece un paralelismo entre este miedo y la tristeza del cuarto verso, de manera que se unen los dos síntomas principales de la enfermedad de la bilis negra. En los últimos dos versos de la estrofa la situación no se resuelve, sino que se guarda la tensión de la oposición inicial de alegría y tristeza, provocada por el ‘querer’, que el poeta no puede sino

¹⁰² Teobaldo I de Navarra, en Alvar, *op. cit.*, p. 275.

llevar hasta la muerte.

Un motivo constante de la melancolía del caballero (el yo lírico) es la crueldad de la dama –la paradójica “dulce y tierna asesina”¹⁰³– frente a la inquebrantable devoción de éste. Todavía no es claro si la melancolía (en su faceta de sufrimiento o tristeza) se desea y se busca, como sucederá en mucha de la poesía del Renacimiento; sin embargo la actitud de tristeza y abatimiento ya se valora, porque está presente en el proceso del enamoramiento. Es prueba de la fidelidad del amante –que está dispuesto a pasar por cualquier cantidad de sufrimientos– y, como tal, prueba también de su nobleza. Se le da valor a la melancolía porque hay una aceptación voluntaria, que nace de la nobleza del caballero, de una tristeza sostenida, apenas atenuada con momentos fugaces de felicidad y de esperanza, ante la crueldad o simplemente la lejanía de la dama. Si, como plantea Rougemont, el amor nace para Occidente con la poesía trovadoresca, entonces nace imbricado con la melancolía del poeta que canta la tristeza de estar lejos de su amada.

Esta forma de melancolía, relacionada con el amor, que se desarrolló en la poesía trovadoresca al margen de la concepción de la melancolía como pecado, se siguió manifestando (y siguió evolucionando) en la lírica occidental que se escribió durante la Edad Media con influencia, directa o indirecta, de los trovadores. Muchos de los tópicos de la poesía cancioneril española, por ejemplo, vienen de la poesía que se escribía en el sur de Francia. A fin de cuentas, se trata de un amor “fingido”, convencional, que toma mucho de los modelos que se habían establecido en la lírica de tema amoroso.¹⁰⁴ También la poesía del Renacimiento debe mucho a la provenzal,

¹⁰³ La frase es del *Minnesang* Heinrich von Morungen, en Alvar, *op. cit.*, p. 325.

¹⁰⁴ Elena Carrillo (“La función de la enfermedad cortés del amor”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 77:2, 2000, 201-224) explica cómo el “fingir” amores era prescripción cortés (*cf.* p. 206).

gracias a la influencia que tuvieron los trovadores en Petrarca, y a la presencia crucial del petrarquismo en la obra de los poetas del Renacimiento: Wyatt, Ronsard, Garcilaso, etcétera. A continuación se verán algunos de los tópicos que tienen que ver con la melancolía en la literatura de los últimos siglos de la Edad Media (a partir de los trovadores), en gran medida independientes de la acedia y el pecado, aunque con la inevitable influencia, aquí y allá, de las ideas corrientes de su tiempo.

Se podría decir que la gran mayoría de las apariciones de la melancolía en la literatura de este periodo, ya sea como referencia directa o indirecta, ya sea que esté presente en el texto simplemente como el tono de la composición, están relacionadas con la pena amorosa. A pesar de que los médicos de la Antigüedad tuvieron reticencias para aceptar que hubiera una ‘melancolía amorosa’, en la Edad Media se volvió un lugar común gracias a la idea médica del amor como enfermedad o ‘amor hereos’, que se originó en el proceso de traducción de las obras árabes al latín. Esta idea tuvo una enorme difusión y, como sostiene Carrillo, una “palpable repercusión en la literatura amorosa”, no sólo de la Edad Media, sino también del Renacimiento.¹⁰⁵ El amor y la melancolía se clasificaban como enfermedades afines; Bernardo de Gordonio (que conocía el *Viaticum* de Constantino, en donde aparece por primera vez la idea de que el amor es una enfermedad) dice que “el amor llamado hereos [...] es

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 214. Carrillo explica qué es el ‘amor hereos’: “El ‘amor eros’ o ‘amor hereos’ surge probablemente de una traducción al griego del tratado árabe del médico Ibn al-Jazzar, donde en el capítulo referido se alude al amor-pasión o ‘al-ishq’. La confusión entre el ‘eros’ griego y el ‘heros’ o ‘herous’ latino parece que propició la asociación de esta enfermedad con la nobleza como grupo más susceptible, con lo cual la ‘falsa etimología’ transforma el ‘amor-pasión’ árabe en el ‘amor heroico’ europeo” (*ibid.*, p. 215).

solicitud melancólica por causa de amor de mujeres”.¹⁰⁶ En la literatura el vínculo entre el amor y la melancolía se hizo con toda naturalidad. Y no sólo en la literatura; la idea de que la melancolía es resultado del enamoramiento se extendió como conocimiento popular: “oute of loue spryngen and comen to many thoughtes, and Melancolye, *as men sayn*”.¹⁰⁷

Gracias a su relación con el amor, la melancolía se pudo identificar también con el deseo. Según escribe Alonso Fernández de Madrigal a mediados del siglo XV, por ejemplo, los melancólicos (y los jóvenes) son los que desean los ‘deleites’ con más fuerza, porque son los que más los necesitan: “cada uno se mueve a dessear aquello que es conveniente a su naturaleza et por esto los mançebos & los melancolicos dessean las delectaçiones mas que todos los otros ombres, porque las han menester”.¹⁰⁸ Y quizá por vía de su relación con el deseo, la melancolía se asoció también con el sueño erótico.¹⁰⁹ Testimonio de esto es el siguiente –breve– poema de la tradición trovadoresca, que junta, en una sola escena, el erotismo y la tristeza melancólica:

¹⁰⁶ Bernardo de Gordonio, *apud* Carrillo, *op. cit.*, p. 216. El primero que estudió a profundidad el rol del humor negro en la enfermedad amorosa es Arnaldo de Vilanova (cf. Dandrey, *op. cit.*, p. 341).

¹⁰⁷ Geoffroy de La Tour Landry, *Book of the Knight of La Tour-Landry*, traducido del francés al inglés entre 1421 y 1471 (tomado del *Corpus of Middle English Prose and Verse* de la Universidad de Michigan, en <http://quod.lib.umich.edu> [9 de agosto de 2007]). Las cursivas son mías.

¹⁰⁸ Alonso Fernández de Madrigal (El Tostado), *Libro de amor e amicitia* (1440-1455), tomado del *CORDE*, citado arriba.

¹⁰⁹ La acedia, en contexto estrictamente religioso, también tenía esta faceta, que se puede ver en la interpretación erótica que se solía hacer de las tentaciones de San Antonio y en el ‘erotismo cerebral’ que se relacionaba con los efectos del demonio de mediodía (según dijo Alcuino, por ejemplo, a principios del siglo noveno, la acedia se podía definir como el asalto de pensamientos eróticos). Cf. Larue, *op. cit.*, pp. 130-133.

Cuando me acuesto sola en mi habitación
y pienso en ti, noble caballero,
se enciende mi color, como la rosa en el espino
y me invade el corazón una gran tristeza.¹¹⁰

Varios de los elementos del imaginario médico de la melancolía están presentes en la literatura, como las imágenes relacionadas con el color negro y la relación entre la melancolía y el otoño (como se dice en la *Poridat de poridades*, de fines del siglo XIII: “uiene el octonno & es tienpo frio & seco & creçe en el la malenconia”¹¹¹). El uso del simbolismo de lo negro se puede ver en el siguiente fragmento de un poema de François Villon, donde el poeta usa la frase “más negro que maduro” para referirse a su propio estado de ánimo, a su propia tristeza y sentido de fracaso (lo que ‘se ha ido’ en el primer verso es “le temps de ma jeunesse”):

Allé s’en est, et je demeure
Pauvre de sens et de savoir,
Triste, failli, plus noir que meure.¹¹²

En este mismo poema se toca otro punto de mucha importancia para la idea de la melancolía: el surgimiento de ésta como resultado de la conciencia del paso del tiempo, que ya se había visto en la poesía griega y latina.¹¹³ Aquí se trata de un lamento por la pérdida de la juventud. En otros casos llega a haber un lamento

¹¹⁰ ‘El de Kürenberg’, en Alvar, *op. cit.*, p. 301.

¹¹¹ Anónimo, *Poridat de poridades* (Escorial L.III.2), c 1250, tomado del *CORDE*, citado arriba.

¹¹² François Villon, en André Lagarde y Laurent Michard, *Moyen Âge. Les grands auteurs français du programme*, Paris: Bordas, 1970, p. 213.

¹¹³ Como se dijo antes, las características de Crono, el dios del tiempo, se habían integrado al Saturno de la astrología, que rige sobre los melancolicos; ésta podría ser una razón más para relacionar a la melancolía con la conciencia de que el tiempo devora todo a su paso.

adelantado de la pérdida de la juventud, que viene con la conciencia de que, aunque se es joven, pronto se dejará de serlo. La forma más común de expresar la melancolía del paso del tiempo es mediante el tópico del *ubi sunt*, el “mais où sont les neiges d’antan?” de Villon.¹¹⁴ El tópico, que llegó con fuerza al Renacimiento, encierra la idea de que todo tiempo pasado fue mejor y el reconocimiento amargo de que todos los placeres son efímeros.¹¹⁵ Jorge Manrique lo expresa con toda claridad:

cuánd presto se va el plazer,
cómo después de acordado
da dolor.
cómo a nuestro parescer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.¹¹⁶

Otra causa de melancolía que aparece repetidamente en la literatura es la muerte de la amada.¹¹⁷ Es difícil, en ocasiones, distinguir a la melancolía del duelo; quizá se puedan diferenciar en que la melancolía se prolonga más y es más intensa de lo que sería socialmente esperado o aceptado del duelo, que no excede ciertos límites. Era común que, cuando la tristeza por la pérdida de un ser querido llegaba a un nivel que se consideraba excesivo, la perturbación mental resultante se diagnosticara como

¹¹⁴ Villon, “Ballade des dames du temps jadis”, en Lagarde y Michard, *op. cit.*, p. 216.

¹¹⁵ Johan Huizinga, en *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (tr. de José Gaos, Madrid: Revista de Occidente, 1973), habla de cómo toda época suspira por un mundo mejor —en especial si el presente es caótico— y dice que el tono de la vida al final de la Edad Media era de amarga melancolía (*cf.* p. 50).

¹¹⁶ Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de María Morrás, Madrid: Castalia, 2003, pp. 234-235.

¹¹⁷ Entre las causas de melancolía que enumera Ishaq ibn Imran está la pérdida de un ser querido (junto a la pérdida, si se trata de un sabio, de una biblioteca insustituible). *Cf.* Jackson, *op. cit.*, p. 61.

melancolía.¹¹⁸ Es el caso, por ejemplo, del dolor del poeta en los siguientes versos de Charles d'Orléans:

C'est la mort, rude envers tous,
Qui m'a privé de mon aimée,
De mon espoir et de mon guide;
Elle sut si bien m'accompagner
De son vivant, que je n'étais point
L'homme égaré qui ne sait où il va¹¹⁹

La muerte de su amada lo deja privado de esperanza y de guía; sin su compañía es un hombre que ha perdido el camino. El poeta habla de cómo ha sido exiliado por la Fortuna en un bosque hace ya mucho tiempo, y la sensación de pérdida del camino y de propósito afecta todos los aspectos de su existencia, como deja ver el último verso de la estrofa, que es el estribillo. La situación no se resuelve y el mismo tono melancólico se sostiene a lo largo de todo el poema. El que el yo lírico se queje de que su suerte siempre le es adversa –como lo hace aquí el poeta– es también un tópico extendido, que conduce a la melancolía del que se lamenta.¹²⁰ Pero peor es cuando la Fortuna, que antes le ha sonreído, de pronto desfavorece al poeta. En *La vida nueva* de Dante, por ejemplo, el yo lírico pierde a su amada después de haber conocido el favor del Amor, y como consecuencia queda devastado, desprovisto hasta del habla:

Amor, non già per mia poca bontate

¹¹⁸ Cf. Jackson, *op. cit.*, p. 293. Véase también Pigeaud (*De la mélancolie: Fragments de poétique et d'histoire*, ed. cit.), que dice en el postfacio a su libro: “Dans le cas de la mort, il faut travailler à donner un sens à cet événement. C'est le deuil. Et puis on oublie, pour retourner à la vie ordinaire. L'absence de cet oubli de la mort s'appelle *mélancolie*. Ceux qui n'ont pas eu la grâce de cet oubli s'appellent *mélancoliques*” (p. 154).

¹¹⁹ Charles d'Orléans, en Hersant, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁰ Véase Francesco Petrarca, soneto CCLIX, en *Cancionero*, ed. y tr. de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid: Cátedra, 2004, p. 765.

ma per sua nobiltate,
mi pose in vita sí dolce e soave,
ch'io mi sentia dir dietro spesse fiате:
“Deo, per qual dignitate
cosí leggiadro questi lo core have?”.
Or ho perduta tutta mia baldanza
che si movea d'amoroso tesoro;
ond'io pover dimoro,
in guisa che di dir mi ven dottanza.¹²¹

Charles d'Orléans, en otro poema, expresa una melancolía de origen distinto; aunque también fruto de la pérdida de un objeto amado, ya no se trata de la enamorada, sino de la tierra natal. El exiliado que suspira por su patria, en actitud melancólica, es un tópico –aunque en este caso coincide con que el poeta estuvo, en efecto, lejos de su país muchos años, cautivo en Inglaterra–:

En regardant vers le pays de France,
Un jour m'advint, à Douvres sur la mer,
Qu'il me souvint de la douce plaisance
Que je souloie au dit pays trouver.
Si commençai de coeur à soupiner,
Combien certes que grand bien me faisoit
De voir France que mon coeur aimer doit.¹²²

A veces la melancolía y la pena amorosa es tanta que el único remedio que se

¹²¹ Dante Alighieri, *La vida nueva*, pról. de Carlos Alvar, tr. y notas de Julio Martínez Mesanza, Madrid: Siruela, 1988, pp. 12 y 14. (“Amor, no por mi bondad escasa, sino por su nobleza, vida me consintió tan dulce y suave, que a menudo escuchaba tras de mí: “Dios, ¿por qué privilegio tiene éste su corazón así de alegre?”. Ahora he perdido todo el atrevimiento que nacía de mi amoroso tesoro; por lo que quedo pobre, de tal modo, que aun de hablar tengo miedo”; pp. 13 y 15).

¹²² Charles d'Orléans, en Lagarde y Michard, *op. cit.*, p. 207.

considera viable es la muerte.¹²³ Sin embargo no se le busca activamente, no hay ningún intento real de suicidio (como sí lo hay en el Idilio XXIII de Teócrito, que se vio en el apartado anterior); en general el poeta dolido espera –melancólicamente– a una Muerte que no llega a solazarlo. Esta idea se volvió tónica y cobró mucha fuerza. En la poesía española cancioneril, por ejemplo, era moneda corriente, y lo siguió siendo durante el Renacimiento y el Barroco. Una muestra característica sería la siguiente estrofa que escribió el poeta de cancionero Pedro de Cartagena:

No sé para qué nascí,
pues en tal extremo estó,
qu'el bevir no quiero yo
y el morir no quiere a mí.¹²⁴

La razón por la que la melancolía es de los estados de ánimo más difíciles de combatir es probablemente la misma por la que la acedia es de los pecados más terribles: muchas veces el sujeto *quiere* estar melancólico, *quiere* persistir en su tristeza pecaminosa, con un espíritu de auto-aniquilamiento. Juega en esto un papel importante el carácter esencialmente ambiguo de la melancolía, que le permite ser a la vez sufrimiento y deleite. Además, la melancolía se acepta como resultado de la pena amorosa; el enamorado prefiere no rechazar a la melancolía porque podría interpretarse como un rechazo al estar enamorado, cosa que no se busca en absoluto en esta literatura, incluso cuando no se goza del favor de la dama. En la Edad Media, sin embargo, todavía no se ha llegado al punto en que la melancolía se valore de

¹²³ En esto también es ambivalente la melancolía: según la tradición médica, algunos melancólicos desean la muerte y otros la temen. Esta idea, que, como se ha visto, está presente en Galeno, se difunde más tarde en Occidente gracias a Avicena (*cf.* Jackson, *op. cit.*, p. 65).

¹²⁴ Pedro de Cartagena, en Michael Gerli (ed.), *Poesía cancioneril castellana*, Madrid: Akal, 1994, p. 70.

manera francamente positiva; todavía no se le asocia con las ideas de genio y de creación artística del Renacimiento. Pero –sobre todo en la poesía amorosa– el proceso ya ha empezado. El resultado es que se pueden encontrar ejemplos que muestran desde un rechazo tajante de la melancolía hasta un fuerte apego por las propias penas, pasando por varios puntos intermedios.

Dante, por ejemplo, en sus *Rimas*, le habla directamente a la Melancolía y le dice, sin más, que se vaya:

Un dí si venne a me Malinconia
e disse: “Io voglio un poco stare teco”;
e parve a me ch’ella menasse seco
Dolore e Ira per sua compagnia.
E io le dissi: “Partiti, va via”¹²⁵

En el primer poema que se vio arriba de Charles d’Orléans, en una de las combinaciones con el estribillo, el autor expresa su lástima hacia el hecho de que la Fortuna lo haya *forzado* a sufrir de melancolía: “Quelle pitié que je sois forcé d’être / L’homme égaré qui ne sait où il va”.¹²⁶ No hay, en ninguna parte, una búsqueda de esa melancolía como forma de vida aceptada ni deseada. De igual manera, cuando Alain Chartier dice que “plaindre et plourer sont mes jeux et mon aise”,¹²⁷ no lo dice porque disfrute el llanto, como si fuera para él un juego o una comodidad, sino porque, a pesar suyo, el llanto ha *sustituido* a ambos.

¹²⁵ En Hersant, *op. cit.*, p. 52. (“Un día vino a mí la Melancolía y me dijo: ‘Quiero estar contigo un poco’; me pareció que traía consigo como compañeros el Dolor y la Ira. Y yo le dije: ‘Marchaos, idos lejos’”; *Obras completas de Dante Alighieri*, tr. de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini, colab. de José Luis Gutiérrez García, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 848).

¹²⁶ Charles d’Orléans, en Hersant, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁷ Alain Chartier, en *ibid.*, p. 59.

El dolor de la pena amorosa puede ser deseado aunque no sea dulce, como muestra de fidelidad o de auto-sacrificio en aras de un amor imposible. Eso es lo que sucede con Leriano en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro; sobre eso está fundada su cárcel alegórica: “deves saber que aquella piedra sobre quien la prisión está fundada es mi fe, que determinó de sufrir el dolor de su pena por [el] bien de su mal”¹²⁸.

La idea de melancolía a la vez dulce y amarga culmina, en la Edad Media, con Petrarca, que tiene plena conciencia de la poderosa ambivalencia de la melancolía y la expresa con frecuencia y con certeza: “tan dulce es la raíz de mi amargura”, dice, por ejemplo, en el soneto CCXXIX de su *Cancionero*.¹²⁹ El mismo espíritu está en el segundo cuarteto del soneto CCXXVI:

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,
il rider doglia, il cibo assentio et tòsco,
la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,
et duro campo di battaglia il letto.¹³⁰

Quizá podría ser interpretado como el verso de Chartier, con el sentido de que el llanto está *en lugar* del deleite y el dolor *en lugar* de la risa; sin embargo no se puede negar que hay en Petrarca un apego a la propia melancolía –o ‘acedia’, como él la llama en el *Secretum*–:

Hay que añadir a esto que con frecuencia sufro de las otras pasiones, aunque en asaltos breves y momentáneos. Este mal, sin embargo, se apodera de mí tan

¹²⁸ Diego de San Pedro, *Obras completas II. Cárcel de amor*, ed. de Keith Whinnom, Madrid: Castalia, 1985, p. 89.

¹²⁹ *Cancionero*, ed. cit., p. 701.

¹³⁰ Petrarca, *op. cit.*, p. 694 (“Llorar es siempre mi mayor deleite, / dolor la risa, ajeno el alimento, / afán la noche, el claro cielo hosco, / y duro campo de batalla el lecho”; p. 695).

tenazmente que a veces me amarra y me tortura por días y noches enteros. Entonces el día ya no tiene para mí ni luz ni vida, y es como la noche del Tártaro y la más amarga muerte. Y aún más (lo que podría llamar la cumbre máxima de la miseria), tanto me alimento de las lágrimas y del dolor –con no sé qué negro placer– que sólo contra mi voluntad pueden arrancarme de su compañía.¹³¹

De entrada, vale la pena notar que Petrarca habla de la acedia en su sentido original de enfermedad del alma y no de pereza, como se podría esperar en su época.¹³² Pero la diferencia entre la acedia de Petrarca y la acedia como la entiende, por ejemplo, Casiano, es que ya no está restringida al ámbito religioso (del que se aleja el autor con la mención del Tártaro). A pesar de que en el *Secreto* aparece enumerada como pecado, se deja ver que el “Francesco” del diálogo está afectado por la acedia a un nivel más amplio que sólo el religioso, que ésta toca todos los aspectos de su vida, de su amor y de su escritura. En su *Histoire du mal de vivre*, Georges Minois habla de este proceso de secularización: “La mélancolie de la fin du Moyen Âge accompagne la sécularisation de la culture. Tant que l’ introspection concernait les seuls monastères, la tristesse, sous sa forme acédique, restait liée au sentiment de culpabilité. Avec la montée de la culture séculaire, dont Pétrarque est comme le héraut, la méditation sur la condition humaine se répand dans des milieux laïcs”.¹³³

¹³¹ *Ad hec, et reliquarum passionum ut crebros sic breves et momentaneos experior insultus; hec autem pestis tam tenaciter me arripit interdum, ut integros dies noctesque illigatum torqueat, quod michi tempus non lucis aut vite, sed tartaree noctis et acerbissime mortis instar est. Et (qui supremus miseriarum cumulus dici potest) sic lacrimis et doloribus pascor, atra quadam cum voluptate, ut invitus avellar.* (Francesco Petrarca, *Secretum*, ed. de Enrico Carrara, introd. de Guido Martellotti, Milano-Napoli-Torino: Riccardo Ricciardi-Giulio Einaudi, 1977, p. 86). La traducción es mía.

¹³² Cf. Larue, *op. cit.*, p. 57.

¹³³ Georges Minois, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Paris: La Martinière, 2003, p. 90.

La melancolía de Petrarca se acerca ya mucho a la melancolía del Renacimiento y el Humanismo. “À la morale religieuse s’est substituée l’expérience humaine”, dice Larue, y más adelante explica que a fin de cuentas para Petrarca la melancolía no es tanto el pecado de un alma enferma como el tributo a pagar por una vida interior creativa, inspirada, preocupada por ella misma.¹³⁴

Petrarca es consciente de un aspecto importante de la melancolía: el hecho de que no necesita tener una causa específica. Cuando, en el diálogo, San Agustín le pregunta que si la causa de la opresión de su ánimo es “el discurrir de las cosas temporales, algún dolor físico o alguna injuria de la excesivamente cruel Fortuna”, éste le contesta que “no es ninguno de ellos por separado”.¹³⁵ Es más bien un desánimo generalizado, el ‘vidrio ahumado detrás del ojo’ del que habla Starobinski, los vapores que ‘tiñen de oscuridad nuestras ideas y nuestro paisaje’.¹³⁶ La melancolía llegó a ser una *actitud* al final de la Edad Media; Huizinga da el ejemplo del rey Felipe el Bueno, que a pesar de su gloria y de su éxito, se decía a sí mismo melancólico.¹³⁷

Una forma común de representar la melancolía —en Petrarca y en otros autores— es mediante la imagen de las lágrimas, como las que fluyen sin cesar en el soneto CCXVI, por culpa de los dardos del Amor:

Tutto ’l dí piango; et poi la notte, quando
prendon riposo i miseri mortali,
trovomi in pianto, et raddopiarsi i mali:

¹³⁴ Larue, *op. cit.*, pp. 58 y 62.

¹³⁵ Petrarca, *loc. cit.* (en latín: “*Temporalium ne discursus, an corporis dolor, an aliqua fortune durioris iniuria?*”; “*Non unum horum aliquod per se tam validum foret?*”).

¹³⁶ Cf. Starobinski, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁷ Huizinga, *op. cit.*, p. 55.

cosí spendo 'l mio tempo lagrimando.
In tristo humor vo li occhi consumando,
e 'l cor in doglia; et son fra li animali
l'ultimo, sí che li amorosi strali
mi tengon ad ogni or di pace in bando.¹³⁸

El “triste humor” podría ser a la vez el líquido de las lágrimas y el humor melancólico. El ‘gastar’ de los ojos y el pecho da una imagen de disolución y, por lo tanto, del desfallecimiento y la languidez propios de la melancolía, todo esto por vía de las lágrimas y de la pena.

Mientras que en estos versos no hay ningún asomo de esperanza –de que la situación mejore, de que la tristeza se acabe– en otros textos las lágrimas, los suspiros y los gemidos sirven de bálsamo para aliviar las penas, como en este villancico de Garcí Sánchez de Badajoz:

Sospiros, no me dexéis,
puesto que seáis mortales,
que sois descanso a mis males.
Estos solos son quebrados
por descanso a mis enojos,
y vienen acompañados
con lágrimas de mis ojos;
no os mudés, si me querés,
puesto que seáis mortales,
que sois descanso a mis males.¹³⁹

¹³⁸ Petrarca, *Cancionero*, ed. cit., p. 674 (“El día entero lloro; y por la noche, / al descansar los míseros mortales, / hállome en llanto, y dóblanse mis penas, / y así paso mi tiempo con mis lágrimas. / En triste humor los ojos voy gastando, / y el pecho en pena; y me hallo entre los seres / el último que existe, pues los dardos / me alejan de la paz a todas horas”; p. 675).

¹³⁹ Garcí Sánchez de Badajoz, en Gerli, *op. cit.*, p. 303. Véase también el poema de Lope de Estúñiga en las pp. 159-161 de la edición de *Poesía cancioneril* de José María Azáceta (Barcelona: Plaza y Janés, 1984), que está construido sobre la sucesión de los términos “llorar”, “gemir”, “suspirar” y “pensar”, de manera que a cada uno se le dedican dos estrofas.

Aquí si el poeta pide la compañía de los suspiros y las lágrimas, no es porque, como se veía arriba, sienta un placer en su pena, sino porque ambos le sirven de descanso –aunque no de cura–, a sus males.¹⁴⁰

En algunos textos, el canto cumple una función similar a la de las lágrimas y los suspiros (como lo hacía desde la poesía de la Antigüedad). Puede ser que funcione como alivio o que simplemente sea una forma de manifestar el dolor y la melancolía. En la versión de Tomás de Inglaterra de *Tristán e Iseo* –que, como dice Isabel de Riquer en su introducción al texto, tiene importante influencia del *fin'amour* de los trovadores provenzales– Iseo, preocupada y triste porque no sabe qué ha pasado con Tristán (justo antes de que se entere que se casó con Iseo de las blancas manos), canta con actitud melancólica: “La reina cantaba despacio y acordaba su voz al instrumento; sus manos eran bellas y también el *lai*, y su voz dulce y el tono bajo.” Es lo despacio del canto, la dulzura de la voz y lo bajo del tono lo que crea la atmósfera melancólica; la alusión a las manos y a la belleza del *lai* completa la imagen.

El canto y las lágrimas están emparentados con la escritura. Es tópica la imagen del poeta que “llora” o que “canta” sus penas, cuando en realidad lo que está haciendo es escribirlas en verso. La identificación de estos tres términos la permite, en primer lugar, la cercanía entre la poesía y la música y, en segundo, la relación de ésta última con el lamento, representada por el mito de Orfeo. La escritura, entonces, es también resultado de la melancolía –respuesta a ella– y potencial instrumento de alivio. Véase, por ejemplo, el principio del soneto CCLII de Petrarca:

In dubbio di mio stato, or piango or canto,

¹⁴⁰ Se trata del mismo tópico que se vio en el apartado sobre la Antigüedad, con el ejemplo de la Égloga X de Virgilio: el llanto que se busca como alivio pero que no logra curar el dolor.

et temo et spero; et in sospiri e 'n rime
sfogo il mio incarco¹⁴¹

Entre los que tienen conciencia más lúcida de la relación entre melancolía y escritura, además de Petrarca, está Charles d'Orléans, que equipara metafóricamente la bilis negra –el agua oscura del “puits profond de ma mélancolie”– con la tinta que usa para escribir su poema: “En elle je trempe mon encre de bureau, / Lorsque j'écris”.¹⁴² El mismo Charles d'Orléans también asocia la melancolía con el estudio y se llama a sí mismo “Écolier de Mélancolie, / Frappé des verges de Souci”.¹⁴³ Esta relación se venía haciendo desde hace mucho tiempo, ya que en varios tratados médicos aparece el estudio excesivo como causa de melancolía.¹⁴⁴ Además, a los hombres de estudio se les consideraba “hijos de Saturno”, lo que quiere decir que estaban bajo el influjo del astro melancólico por excelencia. Como en toda la historia de la melancolía, las cualidades favorables de los afectados por Saturno están íntimamente ligadas a las desfavorables: por un lado, el temperamento melancólico predispone a la contemplación y a la actividad intelectual, y, por otro, el contemplativo se expone a los estragos de la acedia.¹⁴⁵

¹⁴¹ Petrarca, *Cancionero*, ed. cit., p. 750 (“Dudoso de mi estado, canto y lloro, / espero y temo, y entre llanto y versos / dejo mi carga”; p. 751).

¹⁴² Charles d'Orléans, en Hersant, *op. cit.*, p. 62. Véase el artículo de Starobinski, “L'encre de la mélancolie”, para el que se toma como punto de partida este poema.

¹⁴³ Charles d'Orléans, en Hersant, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁴ Entre los más importantes, el tratado sobre la melancolía de Constantino el Africano, que toma del de Ishaq ibn Imran. Allí se dice que la melancolía puede resultar de los trabajos duros del alma, como el pensamiento, la memoria, los intentos de comprender algo, la sospecha, la esperanza, la imaginación y los juicios (*cf.* Ishâq ibn 'Imrân / Constantin l'Africain, *De la mélancolie*, en Dandrey, *op. cit.*, p. 303).

¹⁴⁵ Starobinski, “Tradition de la mélancolie (I)”, en Hersant, *op. cit.*, p. 554.

Así como existe el tópico de que la gravedad de las penas hace escribir al poeta, también existe el tópico inverso, en el que la pena del poeta es tanta que no se puede poner en palabras, de forma que éste se queda mudo. Se trata, no obstante, de una afasia paradójica: el poeta *escribe* –y escribe bien, articuladamente– para decir que es incapaz de escribir. La “tópica de los indecible”, como explica Curtius, viene desde Homero.¹⁴⁶ Petrarca, por ejemplo, toma su lugar entre “ceux qui savent chanter fortement la faiblesse”¹⁴⁷ cuando expresa su incapacidad de escribir exitosamente tras la muerte de Laura:

Morta colei che mi facea parlare,
et che si stava de' pensier' miei in cima,
non posso, et non ò piú sí dolce lima,
rime aspre et fosche far soavi et chiare.¹⁴⁸

El enmudecer melancólico tiene también cabida en el universo de la acedia. En el *Inferno* de Dante, por ejemplo, los acidiosos, sepultados en el fango, no pueden articular palabras enteras; apenas pueden balbucear:

e anche vo' che tu per certo credi
che sotto l'acqua ha gente che sospira,
e fanno pullular quest'acqua al summo,
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.
Fitti nel limo, dicon: 'Tristi fummo
nell'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:
or ci attristiam ne la belletta negra'.

¹⁴⁶ Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, tr. de Antonio Alatorre y Margit Frenk, México: FCE, 1998, p. 232.

¹⁴⁷ Starobinski, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁸ Petrarca, soneto CCXCIII, vv. 5-9, en *op. cit.*, p. 852 (“Mas muerta aquella por la cual hablaba, / aquella que ocupó mi pensamiento, / no podré, sin tener la dulce lima, / volver blandas las rimas que son duras”; p. 853).

Quest'inno si gorgoglian ne la strozza,
chè dir nol posson con parola integra.¹⁴⁹

Es de notar que están presentes los símbolos de melancolía: la imagen de la “tétrica humareda” (en el interior de los acidiosos) es la misma que usan los médicos cuando explican cómo el humor adusto sube al cerebro como una nube de humo y ‘ennegrece’ sus facultades. También se puede ver una referencia a la melancolía en el “negro cieno”, no sólo por el color, sino también porque, de los cuatro elementos, la melancolía se corresponde con la tierra.

Una de las características del ‘tipo melancólico’, el melancólico por temperamento, es que es solitario. Busca los lugares apartados, de preferencia oscuros. En la iconografía se le empezó a representar sentado en medio de un bosque. Según dice Bernardo de Gordonio en su *Lilium medicinae*, de principios del siglo XIV, los melancólicos huyen del camino derecho y de la compañía de los hombres y siempre están tristes.¹⁵⁰ Desde la poesía griega había aparecido la aversión por la luz del día, y ahora el tópico se consolida con más claridad, como parte de lo que se considera la ‘actitud’ del melancólico. Eustache Deschamps expresa, a fines del siglo XIV, el gusto por los lugares apartados y en tinieblas:

Je désir lieux ténébreux,

¹⁴⁹ Dante Alighieri, *La divina commedia*, ed. de Giuseppe Vandelli, Milano: Ulrico Hoepli, 1949, pp. 57-58; VII, vv. 117-126. (“y también quiero que por cierto creas / que hay bajo el agua gentes que suspiran / y que hacen pulular esta agua al sumo, / cual la vista te dice donde gira’. / Dentro del lodo dicen: ‘tristes fuimos / en aire dulce que del sol se alegra, / llevando dentro perezoso humo: / ahora nos entristece esta pez negra’. / Este himno borboritan sus gargantas, / que con claras palabras no pudieran”; *La divina comedia*, ed. y tr. de Julio Úbeda Maldonado, Barcelona: Río Nuevo, 1983, p. 67).

¹⁵⁰ Bernard de Gordon, *Fleur de lys en médecine [Lilium medicinae]*, en Dandrey, *op. cit.*, p. 422.

Être seulz
Sans clarté et sans lumière¹⁵¹

Este deseo de alejarse de la sociedad tiene que ver con un desengaño vital, un ver más allá de las apariencias agradables para percibir el fondo amargo de la vida y de la condición humana.¹⁵² Es lo que sucede en los siguientes versos de Walther von der Vogelweide:

¡Ay, cómo se nos ha engañado con dulces prendas!
Veo flotar las amarguras en medio de las mieles.
Por fuera, el mundo es bello, blanco, verde y rojo
y por dentro de color negro, oscuro como la muerte.¹⁵³

La melancolía está en el contraste de las amarguras y las mieles, y, sobre todo, en la imagen de lo negro en la parte de *adentro* del mundo, que se opone al colorido exterior, como si fuera la soñada bilis negra, malsana, presagio de la muerte, circulando dentro de un organismo. Y así como el mundo oculta su negrura bajo apariencia de color, el melancólico a veces esconde su melancolía, la mantiene íntima, propia; a fines del siglo XII, el trovador Bernart de Ventadorn dice: “Aunque tengo apariencia de alegría, / dentro tengo muy entristecido el corazón”.¹⁵⁴

Otra forma de representar la melancolía del poeta es mediante la proyección

¹⁵¹ Eustache Deschamps, en Hersant, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵² Según Ishaq ibn Imran (que se conoció a través de los escritos sobre melancolía de Constantino), los que aman la soledad y la oscuridad tienen corazón melancólico y por eso sospechan que el avenir será funesto (*cf.* Ishâq ibn ‘Imrân / Constantin l’Africain, *op. cit.*, p. 315).

¹⁵³ Walther von der Vogelweide, en Alvar, *op. cit.*, p. 345. No deja de ser significativo para la relación entre la melancolía y la poesía trovadoresca que a Walther se le haya retratado en la posición tradicional del melancólico, sentado sobre una roca cubierta de hierbas con la cabeza pesadamente apoyada sobre la mano izquierda (véase la imagen en Clair, *op. cit.*, p. 79).

¹⁵⁴ Bernart de Ventadorn, en *ibid.*, p. 117.

hacia la naturaleza que lo rodea, ya sea que ésta muestre una suerte de empatía hacia el dolor del yo lírico, o que la descripción del paisaje –un paisaje triste, sombrío– sirva como metáfora para describir el estado de ánimo del que habla en el poema. Como explica Mariapia Lamberti, “es una de las características sobresalientes de la poesía de Petrarca y del petrarquismo que de ésta derivó, el tomar elementos del paisaje o de las circunstancias atmosféricas o estacionales como referentes o metáforas del estado de ánimo”.¹⁵⁵ Este recurso, frecuente en el Renacimiento, tiene antecedentes en la Antigüedad, como se vio en el apartado anterior, y en la Edad Media: Curtius, cuando habla del tópico de la invocación a la naturaleza, menciona, entre otros textos, el planto de Jotsaldo por la muerte de Odilón de Cluny, en el que participan –además de la naturaleza– “hasta los cuadrúpedos, las aves y los reptiles”. Menciona también algunas apariciones del tópico en la Biblia, que tuvieron, como era de esperarse, mucha influencia en la Edad Media.¹⁵⁶

Con el final de la Edad Media y la llegada del Renacimiento las referencias a la melancolía y el uso de tópicos que tienen que ver con ella aumentaron. En España el proceso se dio gracias a la creciente influencia de poesía ‘italianizante’, que traía consigo un nuevo modelo. Hubo, sin embargo, algunas reticencias. Ya en pleno Renacimiento, Cristóbal de Castillejo, en el poema en que se burla de los poetas españoles que escriben “en italiano” –en especial de Boscán y Garcilaso– se queja, entre otras cosas, del tono ‘melancólico’ de las nuevas composiciones:

Muy melancólicas son

¹⁵⁵ Mariapia Lamberti, “El paisaje en el *Canzoniere in morte di Madonna Laura* de Francesco Petrarca”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 196.

¹⁵⁶ Curtius, *op. cit.*, pp. 140-141.

Estas trovas a mi ver,
Enfadosas de leer,
Tardías de relación
Y enemigas de placer.¹⁵⁷

La melancolía que se ha visto en los ejemplos anteriores se está apenas gestando, y no se acaba de desarrollar y consolidar sino hasta el Renacimiento, a partir del cual iniciará una nueva etapa de la tradición de la melancolía, que será el contexto inmediato de la creación poética de Garcilaso. Como dice Agamben, “después de una primera reapropiación entre los poetas del amor del siglo XIII, el gran retorno de la melancolía empieza a partir del humanismo”.¹⁵⁸

1.4. RENACIMIENTO: LA MELANCOLÍA COMO TEMPERAMENTO DEL GENIO Y LA MELANCOLÍA POÉTICA

Durante el Renacimiento, la idea de melancolía sufre una nueva transformación. Como sucedió al principio de la Edad Media con la aparición de la idea de la acedia, la trayectoria de la melancolía se bifurca: mientras ésta adquiere una serie de nuevos valores, la tradición médica continúa por el mismo camino y los tratados de autoridades medievales como Avicena, Averroes y Rhazes –que siguen la tradición

¹⁵⁷ Cristóbal de Castillejo, *Obras*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid: Espasa-Calpe, 1957, vol. 2, p. 195.

¹⁵⁸ Agamben, *op. cit.*, p. 39.

hipocrática por vía de Galeno— se mantienen en uso.¹⁵⁹ La nueva manera de entender la melancolía llegó por dos lados. Uno de ellos es la síntesis que hizo Marsilio Ficino (en *De vita triplici*, una monografía sobre el carácter saturnino) entre la idea platónica de “furor divino”, la identificación pseudo-aristotélica (en el *Problema XXX, 1*) del genio y la melancolía, y la antigua conexión de ésta con el astro Saturno, a la luz del neoplatonismo, para el que todas las influencias astrales son benéficas.¹⁶⁰ El otro es la literatura, en especial la poesía de tema amoroso, que sigue la tradición de los trovadores o toma elementos de ella, y en la que empieza a aparecer la melancolía como estado de ánimo lánguido y triste.

Como se ha visto en el apartado anterior, ya desde la Edad Media se había colocado a la melancolía y a los melancólicos bajo el influjo de Saturno. Según los autores de *Saturno y la melancolía*, la identificación del humor negro con el astro se vuelve más fuerte en la baja Edad Media y el Renacimiento, y “casi todos los escritores” de este tiempo están de acuerdo en que Saturno es el culpable del “carácter y destino desdichados del melancólico”.¹⁶¹ Esto coincide, además, con un aumento del fatalismo, que se extendía cada vez más como conocimiento popular, no sin incomodidad por parte de teólogos y filósofos. Y a pesar de esa incomodidad Ficino logra llegar a una síntesis —aunque sea precaria— entre la astrología y las ideas

¹⁵⁹ Cf. Danielle Jacquart y Françoise Micheau, *La médecine arabe et l'Occident médiéval*, Paris: Maisonneuve et Larose, 1990, p. 200: “Les imprimeurs de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle éditèrent la plupart des textes médicaux d'origine arabe, leur donnant ainsi une ampleur de diffusion qu'ils n'avaient jamais eue”. Además, explican los autores, aparece la necesidad de revisar las traducciones al latín, en especial del *Canon* de Avicena; una tarea equivalente a la que emprenden los humanistas con las fuentes griegas.

¹⁶⁰ Cf. Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 254.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 139.

teológicas y filosóficas de su tiempo.¹⁶² Divide el alma en tres facultades distintas que jerarquiza, en orden ascendente, de la siguiente manera: “la *imaginatio* o imaginación, la *ratio* o razón discursiva y la *mens* o razón intuitiva”. El compromiso al que llega estriba en reconocer apenas una influencia parcial de los astros sobre el hombre. Sólo sus facultades inferiores están sujetas al influjo; “las facultades del alma, en particular de la *mens*, eran esencialmente libres”. Esta interpretación del poder de los astros deja espacio al libre albedrío; el hombre, en cuanto ser pensante, no tenía ningún impedimento para ejercer su voluntad, a tal grado que podía, según Ficino, “controlar las fuerzas de los astros exponiéndose consciente y voluntariamente a la influencia de un astro determinado”.¹⁶³

Si para el neoplatonismo, como se ha visto antes, no hay influencias astrales malignas, porque cualquier planeta está esencialmente más cerca de lo divino que el mundo material, Saturno es de todos ellos el más importante. Es, a la vez, el padre de los demás dioses planetarios –de acuerdo con su trasfondo mitológico– y el que tiene el asiento más elevado en el cielo.¹⁶⁴ Gracias a que es el más alto de los planetas, explica Ficino, eleva al estudioso a las cimas, y de ahí resulta la excelencia en la filosofía, sobre todo cuando el alma se abstrae del cuerpo y, acercándose lo más posible a lo divino, se vuelve instrumento de las cosas divinas.¹⁶⁵ El que Ficino estuviera predispuesto a favor de Saturno –en términos cósmicos– incidió en que le

¹⁶² Cf., *ibid.*, p. 193. Los autores hablan de un compromiso precario debido a que “más tarde degeneraría en magia entre sus sucesores, como Agrippa de Nettesheim y Paracelso” (*idem*).

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 259, 260 y 263.

¹⁶⁴ Cf. *ibid.*, p. 162.

¹⁶⁵ Cf. Marsilio Ficino, *De vita triplici* (“De quelle manière la bile noire favorise le génie”) en Hersant, *op. cit.*, p. 583.

diera más peso a sus características positivas que a la larga serie de atributos negativos que había acumulado durante la Edad Media. Klibansky, Panofsky y Saxl señalan que esta nueva positividad contrasta con la idea astrológica negativa tanto como la idea pseudo-aristotélica de melancolía contrastaba con la médica.¹⁶⁶

De los rasgos favorables de Saturno que rescató Ficino, el que más sobresalió y el que más influencia tuvo en la cultura renacentista posterior fue el que se había forjado en el *Problema XXX, I*: la proclividad de los saturninos a la actividad intelectual y creadora. A pesar de que Ficino fue el primero en relacionar la idea ‘aristotélica’ con el furor platónico; la relación entre Saturno y las facultades mentales ya existía entre los neoplatónicos de principios de la Edad Media. Plotino, por ejemplo, relaciona a Saturno con el intelecto y a Zeus con el alma, y Macrobio dice que el pensamiento racional y el especulativo se originan en la esfera de Saturno. También los astrólogos árabes, más adelante, atribuyen a Saturno la reflexión profunda, posiblemente por influencia del neoplatonismo.¹⁶⁷

Pero ni siquiera con esta asociación a la genialidad, a todas luces positiva, pierden Saturno y la melancolía su ambivalencia. Como ya se advertía en el *Problema XXX, I*, el humor y el astro –en este caso– que dan mayores posibilidades de sobresalir en el ejercicio intelectual y creativo también traen consigo el riesgo de sucumbir al decaimiento corporal, anímico y de las facultades mentales. “Fue sobre la idea de un contraste, nacido de las tinieblas, entre las mayores posibilidades para el bien y para el mal donde se fundamentó la analogía más profunda entre Saturno y la melancolía. [...] al igual que la melancolía, Saturno, demon de los contrarios, dotaba al alma tanto

¹⁶⁶ Cf. Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 161.

¹⁶⁷ Cf. *ibid.*, pp. 162, 164 y 192.

de lentitud e inepticia como del poder de la inteligencia y la contemplación.”¹⁶⁸

Parte de la ambivalencia se debe a una diferencia en el nivel de la sustancia: Ficino explica –como había explicado antes el autor del *Problema XXX, I*, que hay dos tipos de bilis negra, una natural y una adusta (que resulta de la combustión de cualquiera de los cuatro humores). Sólo la bilis negra natural puede conducir a la sabiduría; la adusta, en cambio “harms the wisdom and the judgement, because when that humor is kindled and burns, it characteristically makes people excited and frenzied, which melancholy the Greeks call mania and we madness.”¹⁶⁹ Pero, por más que se trate de la melancolía ‘natural’ que favorece al intelecto, la sustancia no deja de ser inestable y por lo mismo la frontera entre la lucidez y la locura se vuelve tenue: “Great wits are sure to madness near allied”, dice John Dryden, “And thin partitions do their bounds divide”.¹⁷⁰ La misma cercana relación llamó la atención de Montaigne: “De quoi se fait la plus subtile folie, que de la plus subtile sagesse? Comme des grandes amitiés naissent des grandes inimitiés; des santés vigoureuses, les mortelles maladies; ainsi des rares et vives agitations de nos âmes, les plus excellentes manies et plus détraquées; il n’y a qu’un demi-tour de cheville à passer de l’un à l’autre”.¹⁷¹ Esta idea, que se volvió tópica en el Renacimiento, venía desde

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 167.

¹⁶⁹ Ficino, *Three Books of Life* (“Why Melancholics Are Intelligent, and Which Melancholics Are So and Which Are Not”), en Radden, *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁰ John Dryden, *Absalom and Achitophel*, vv. 163-164, en *John Dryden. The Major Works*, ed. de Keith Walker, Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 182. Para la variedad de efectos de la melancolía véase, por ejemplo, Philipp Melanchthon (*De l’âme*), que explica que, como la bilis negra es más densa y vaporosa, es más variable que los otros humores y produce una multitud de efectos en los caracteres, los comportamientos y las enfermedades (en Dandrey, *op. cit.*, p. 534).

¹⁷¹ Michel de Montaigne, *Essais*, II, 12 (“Apologie de Raimond Sebond”), ed. de Pierre Michel, Paris: Gallimard-Librairie Générale Française, 1965, pp. 127-128.

mucho antes: ya Séneca decía que “*nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit* (jamás ha habido un gran talento sin algún toque de locura)”.¹⁷²

Una de las aportaciones más grandes que hizo Ficino a la cultura occidental con *De vita triplici* fue dar los elementos para la formación de la idea moderna de genio:

de la situación intelectual del humanismo –es decir, de la conciencia de libertad experimentada con una sensación de tragedia– surgió la idea de un genio que reclamaba, cada vez con mayor apremio, emanciparse en su vida y obra de los criterios de la moralidad ‘normal’ y de las reglas comunes del arte. Esta idea surgió en estrecha combinación con la idea de una melancolía que a la vez agraciaba y afligía.¹⁷³

Ficino, en su texto, explica cómo Saturno rige solamente sobre las personas excepcionales, las que trascienden lo ordinario: “la vie commune, c’est en effet à Jupiter qui’il l’a laissée en partage, revendiquant pour lui-même la vie à l’écart du commun, la vie divine; les hommes dont la pensée se tient autant que possible et sincèrement à l’écart de l’ordinaire lui sont en quelque manière apparentés et obtiennent son amitié.”¹⁷⁴ A pesar de que la idea de genio y su relación con la melancolía no había sido expresada antes del humanismo con tanta sistematicidad, y no se le había dado tanta importancia, estaba ya en la cultura desde más de un siglo antes, gracias a las reflexiones de Petrarca y a las relaciones que él había hecho –sobre todo en el *Secretum*– entre su acedia y su inclinación secular a las letras. Sólo faltaba añadir la idea de que los logros intelectuales mantenían una correspondencia con los astros y reunir la opresión del espíritu y el entusiasmo creativo bajo el signo de la

¹⁷² *De tranquillitate animi*, xvii, 10-12, apud Rudolf y Margot Wittkower, *op. cit.*, p. 101.

¹⁷³ Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 249.

¹⁷⁴ Libro III, 22, en Hersant, *op. cit.*, p. 607.

misma condición humoral.¹⁷⁵

La idea de que la melancolía y el influjo de Saturno son las marcas del hombre de genio se propagó a tal grado, a partir de la obra de Ficino, que cada vez más hombres (humanistas, literatos, filósofos, etcétera) se consideraban melancólicos y saturninos. Rafael, por ejemplo, “fue descrito por un contemporáneo como ‘inclinado a la melancolía, como todos los que poseen tan excepcionales dotes’”¹⁷⁶, y él, a su vez, pintó a Miguel Ángel en su *Escuela de Atenas* con los rasgos de un saturnino.¹⁷⁷ Más adelante, en las *Vidas* de Vasari, la melancolía se volvería un tópico recurrente. “Uno se siente obligado a deducir que los artistas renacentistas ostentaban rasgos de personalidad que se ajustaban a las ideas vigentes acerca del talento creativo y que, consciente o inconscientemente, los biógrafos y contemporáneos atribuían al carácter de los artistas lo que esperaban encontrar en ellos”.¹⁷⁸

La imagen del artista melancólico se extendió vertiginosamente durante el Renacimiento. En el siglo XVI –dice Hersant en su introducción al texto de Ficino– una ola de comportamientos melancólicos arrasó Europa. La melancolía se convierte en una suerte de moda universal.¹⁷⁹ “Wearing moods, as gallants doe a fashion”, dice Ben Jonson para referirse a los ‘falsos’ melancólicos, los que lo son sólo en apariencia.¹⁸⁰ Para finales del siglo la moda estaba tan extendida que Thomas Nashe,

¹⁷⁵ Cf. Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, pp. 244-245.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 230.

¹⁷⁷ Hersant, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷⁸ Wittkower, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁹ Cf. Hersant, *op. cit.*, p. 576 y Dandrey, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁰ “In Authorem”, commendatory poem to Nicholas Breton, *Melancholike Humours*, London: The Scholartis Press, 1929, p. 7.

en tono de burla, le implora al Diablo que se deshaga de los melancólicos que invaden las calles de Londres: “take some order, that the streets be not pestered with them so as they are”.¹⁸¹

A la inclinación de los artistas y los pensadores a considerarse melancólicos se añade una nueva posibilidad que, según los autores de *Saturno y la Melancolía*, era impensable en la Edad Media: la melancolía esporádica, pasajera, entendida como estado de ánimo y no sólo como condición o disposición.¹⁸² Es decir, el sentirse melancólico ‘hoy’ sin tener que ser melancólico en general y, más importante aún, sin que se considere un estado patológico. Como en todas las otras transformaciones por las que había pasado la palabra ‘melancolía’, la nueva acepción no hace que desaparezcan los significados anteriores. Así, a pesar de que “el uso tradicional tendió cada vez más hacia el sentido subjetivo y transitorio”, siguieron siendo corrientes las visiones de la melancolía como enfermedad y como temperamento.¹⁸³

La creación y la difusión de la idea de melancolía como estado de ánimo facilitó el proceso mediante el cual la melancolía permeó cada vez más el mundo de la lírica. El fenómeno tiene raíces en la Edad Media, como se ha visto en el apartado anterior, sobre todo en los ejemplos de poesía de trovadores provenzales. Sin embargo, es en el Renacimiento cuando se vuelve común la idea de que la melancolía está en otros lugares –dentro del universo de la obra literaria– además del personaje melancólico o del yo lírico melancólico: el espacio, la luz, una serie de notas

¹⁸¹ *Pierce Peniless, apud Lawrence Babb, The Elizabethan Malady, a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing: Michigan State College Press, 1951, p. 74.

¹⁸² Cf. Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 217.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 218.

musicales, el paisaje.¹⁸⁴ Esta transferencia del adjetivo ‘melancólico’ de lo animado a lo inanimado, como se ha explicado al final del apartado 1.1, fue fundamental para la visión de la melancolía a partir del Renacimiento, y es lo que nos permite ver ‘melancolía’ en un poema lírico.

En el soneto “Comme on voit sur la branche...” de Ronsard, por ejemplo, al sujeto melancólico lo sustituye la imagen de la rosa melancólica, la rosa que languidece y muere. La imagen, por un lado, transmite la melancolía del yo lírico y, por otro, equipara a la fragilidad de la rosa con lo perecedero de la belleza de la amada:

La Grâce dans sa feuille, et l’Amour se repose,
Embaumant les jardins et les arbres d’odeur;
Mais, battue ou de pluie ou d’excessive ardeur,
Languissante, elle meurt, feuille à feuille décroît¹⁸⁵

La melancolía también puede estar presente en un entorno más amplio. En el siguiente poema de Torquato Tasso, por ejemplo, todo el universo parece reaccionar –como amante melancólico– a la partida de la amada:

Qual rugiada, qual pianto,
Qual lagrime eran quelle
Che sparger vidi del notturno manto,
E dal volto sereno delle stelle?
E perché seminò la bianca Luna
Di cristalline stelle un puro nembo
All’erba fresca in grembo?
Perchè nell’aria bruna
S’udian, quasi dolendo, intorno intorno

¹⁸⁴ Cf. *ibid.*, p. 217.

¹⁸⁵ Amours de Marie, II, 4, vv. 5-8, en André Lagarde y Laurent Michard, *XVI^e siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris: Bordas, 1970, p. 141.

Gir l'aure insino al giorno?
Fur segni forse della tua partita,
Vita della mia vita?¹⁸⁶

Es propia de la melancolía la posibilidad de invadir la interioridad del que la sufre y cimbrar todas sus esperanzas, todos los ideales; incluso, paradójicamente, los que nacieron relacionados con la melancolía misma, como la idea del genio. En el siguiente ejemplo, un soneto de Joachim du Bellay, hay un melancólico cambio de fortuna que lleva al poeta a dudar de su propio genio. Es el tópico del *ubi sunt* aplicado al talento poético de un hombre renacentista:

Las! Où est maintenant ce mépris de Fortune?
Où est ce coeur vainqueur de toute adversité,
Cet honnête désir de l'immortalité
Et cette honnête flamme au peuple non commune?
Où sont ces doux plaisirs qu'au soir, sous la nuit brune,
Les Muses me donnaient, alors qu'en liberté,
Dessus le vert tapis d'un rivage écarté,
Je les menais danser aux rayons de la lune?
Maintenant la Fortune est maîtresse de moi,
Et mon coeur, qui soulait être maître de soi,
Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuient.
De la posterité je n'ai plus de souci,
Cette divine ardeur, je ne l'ai plus aussi,
Et les Muses de moi, comme étrangères, s'enfuient.¹⁸⁷

¹⁸⁶ En Manuel Durán (ed. y tr.), *Antología de la poesía italiana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, p. 158 (“¿Qué rocío, o qué llanto, / Qué lágrimas aquellas/ Que vi caer del manto de la noche / Y del rostro sereno de los astros? / ¿Y por qué de esta luna van cayendo / Haces de estrellas cristalinas, nimbos / Sobre el verde regazo? / ¿Por qué en el negro espacio / Suspiraban, girando, tristes brisas, / Errantes hasta el alba? / ¿Fueron signos quizá de tu partida, / Amor, alma de mi alma?”; p. 159).

¹⁸⁷ Regrets, VI, en Lagarde y Michard, *op. cit.*, p. 110.

La idea –que, aunque existía desde antes, se afianzó durante el Renacimiento– de que había un tipo muy particular de melancolía, la ‘melancolía amorosa’, es esencial para su representación en la literatura. Quizá sea, junto con la extensión de la idea de que podía ser un mero ‘estado de ánimo’, uno de los fenómenos que más marcó la lírica ‘melancólica’ del Renacimiento. La plena aceptación, en términos médicos, de que amor y melancolía estaban íntimamente ligados y que el primero podía fácilmente provocar la segunda hizo que se pudiera entroncar, sin reticencia alguna, la tradición de representación de la pena amorosa –que venía desde Safo– con la representación poética de la melancolía, como si se tratara de una misma materia. Según explica Stanley Jackson, “mientras que los últimos siglos de la Edad Media habían visto el nacimiento de la enfermedad de amor como tema de toda la literatura del mundo occidental, durante el XVI y principios del XVII esta literatura fue dando cada vez más ejemplos de este desorden o haciendo alusiones a él, y las tendencias melancólicas cada vez ocupan mayor parte en estos relatos”.¹⁸⁸

El concepto de melancolía amorosa es tan importante para la expresión de la melancolía a partir del Renacimiento porque, una vez que la melancolía y el amor se funden, la tradición de escritura sobre la pena amorosa “provides a useful set of conventions”,¹⁸⁹ como explica Teresa Soufas, que ahora sirven para representar amor y melancolía. La naturaleza dialéctica de ambos –los dos pueden ser dulces o devastadores, enaltecidos o peligrosos– ayuda en gran medida a la identificación de la melancolía con las convenciones de la literatura amorosa. Esto no quiere decir, sin embargo, que todo enamorado sea melancólico; es el amor *insatisfecho* el que

¹⁸⁸ Jackson, *op. cit.*, p. 332.

¹⁸⁹ Teresa Scott Soufas, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia: University of Missouri Press, 1990, p. 64.

puede degenerar en melancolía –aunque es cierto que la gran mayoría de las representaciones del amor en la lírica del Renacimiento son de amor insatisfecho, gracias a la herencia de la tradición petrarquista–. En todo caso, la condición patológica no empieza cuando empieza el enamoramiento; como explica Lawrence Babb, “[there is a] shift from the hot, moist stage of desire to the melancholic stage after rejection or lack of satisfaction”.¹⁹⁰

Hay muchos indicios de que estaba extendida la idea de que la melancolía venía del amor no satisfecho. Véanse, como ejemplo de este fenómeno en el ámbito hispánico, los siguientes versos de Hernando de Acuña, dedicados “*A una dama doliente de humor melancólico, que pidió a don Hernando escritos suyos, y se enojó porque no se los daba*”:

Hasta agora yo tenía
por cierto, señora mía,
que solo del mal de amor
procediese el triste humor
que llaman melancolía.¹⁹¹

Se trata, como dijo Daniel Sennert en un tratado médico de principios del XVII, de “una melancolía con apasionamiento de amor, pues la mayoría de los enamorados, por una especie de ceguera de amor, se ven alejados de la razón y se les produce un delirio”; la locura de amor es un *tipo* de melancolía.¹⁹² A finales del siglo XVI, André du Laurens describe los síntomas de la melancolía que resulta de un amor extremo;

¹⁹⁰ Lawrence Babb, *apud* Soufas, *op. cit.*, p. 72 (la cita textual es de Soufas, que resume lo que dice Babb en *The Elizabethan Malady*, citado arriba).

¹⁹¹ *Apud* Guillermo Díaz-Plaja, *Tratado de las melancolías españolas*, Madrid: Organización Sala, 1975, p. 216.

¹⁹² Daniel Sennert, *Practical Physick*, *apud* Jackson, *op. cit.*, p. 328.

los síntomas coinciden, casi al pie de la letra, con varios de los tópicos más recurrentes de la poesía amorosa de la época (la palidez, los suspiros, el llanto, la búsqueda de lugares solitarios y apartados, el estar fuera de sí, la oposición paradójica de fuego y hielo, la alteración del pulso, etcétera):

todas las funciones del cuerpo se ven igualmente pervertidas, empalidece, adelgaza, sin estómago para nada, ojeroso, con los ojos hundidos en las órbitas [...]. Te lo encontrarás gimiendo, sollozando, suspirando, y redoblando sus suspiros, en continua intranquilidad, evitando toda compañía, amando la soledad, para mejor alimentar y seguir sus estúpidas imaginaciones; el miedo le abofetea por un lado, y con frecuencia la desesperación por el otro; está (como dice Plauto) donde realmente no está; a veces está caliente como el fuego, y de pronto se encuentra helado como el hielo; su corazón tiembla continuamente, y su pulso no sigue el curso normal, débil, desigual, o golpea fuerte, cambiando súbitamente, no sólo ante la vista sino ante el mero nombre del objeto que adora.¹⁹³

Uno de los rasgos característicos de la melancolía amorosa que se puede ver repetidamente en la literatura –y en especial en la poesía petrarquista– es la languidez: “Tis a pleasure, a pleasure to sigh and to languish, / When we hope, when we hope to be happy again”, dice John Dryden.¹⁹⁴ En este caso la languidez es un justo precio a pagar en aras de una felicidad futura; sin embargo, no siempre es así. En otros poemas la languidez se padece –y se disfruta, incluso– sin ningún asomo de esperanza. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje del soneto “Who so list to hounte I know where is an hynde” de Thomas Wyatt:

The vayne travaill hath weried me so sore,

¹⁹³ André du Laurens, *A Discourse on the Preservation of the Sight; of Melancholike Diseases; of Rheumes; and of Old Age*, en *ibid.*, p. 327.

¹⁹⁴ “Can life be a blessing?”, vv. 13-14, en *The Poems of John Dryden*, ed. de James Kinsley, Oxford: Clarendon Press, 1958, vol. 1, p. 174.

I ame of them that farthest cometh behinde;
Yet may I by no meanes my weried mynde
Drawe from the Diere: but as she fleeth afore
Faynting I folowe; I leve off therefore,
Sithens in a nett I seke to hold the wynde.¹⁹⁵

En la cacería simbólica de la cierva, el poeta enamorado está consciente de su propia incapacidad, de la imposibilidad de alcanzar a la cierva-amada. Rezagado, abandona la tarea, aunque no logra apartar la mente del objeto de su amor. El amante desesperanzado es, en este caso, el amante lánguido, el amante que desfallece: “Faynting I folowe”. Hay, además, un cambio de ritmo en ese verso: la transición entre “Faynting I folowe” y “I leve off therefore” exige una pausa, la pausa en la que el yo lírico se rinde. El resultado es un efecto de lentitud y, por consiguiente, de languidez, que conduce a la imagen que explica cuán vanos son los esfuerzos del cazador.

Este elemento de languidez, que no tenía tanta presencia en la visión medieval de la melancolía (ejemplo extremo de la falta de languidez sería la identificación de ‘malenconia’ con ‘encono’) se volvió un rasgo característico de la melancolía renacentista y posterior, al grado de que la languidez se vuelve signo de melancolía; una imagen de languidez –ya sea imagen poética o representación gráfica– es por extensión una imagen de melancolía. La languidez es además un punto importante de contacto entre la melancolía y el amor; la siguiente descripción que hace en el siglo XVI Peter van Foreest de los síntomas del enamorado, por ejemplo, podría sin ningún problema ser descripción de los síntomas del melancólico: “Los enamorados también

¹⁹⁵ En Phillis Levin (ed.), *The Penguin Book of the Sonnet. 500 Years of Classic Tradition in English*, New York: Penguin, 2001, p. 3 (vv. 3-8).

están tristes, bajos de ánimo, insomnes, meditativos, llenos de suspiros de amor, pálidos, olvidadizos de la comida, y en peligro de muerte por agotamiento debido al deseo”.¹⁹⁶ Lo que describe el médico holandés es un decaimiento físico paulatino, un languidecer que puede mermar a tal grado las fuerzas del enamorado –físicas y anímicas– como para ponerlo en peligro de muerte.

La aparición repetida de rasgos de melancolía en la poesía del Renacimiento se debe en gran medida a la extensión del petrarquismo: a la imitación del *Canzoniere* de Petrarca y la inclusión de “sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas”¹⁹⁷ en la producción literaria –y en especial poética– de la época. Varios de los elementos típicos de la poesía de Petrarca incluyen rasgos de melancolía, o están relacionados con ella de alguna forma. En su introducción al *Cancionero*, Nicholas Mann dice que el autor

nos presenta los conocidos temas del paso del tiempo y la fragilidad de todo lo mortal, la vanidad de todas las alegrías y aspiraciones humanas, el movimiento hacia delante del viaje de la vida en búsqueda de un puerto tranquilo, la huida de la muchedumbre vulgar en pos de la soledad: aspectos todos ellos que reconocemos como típicos en Petrarca (si bien son, por supuesto, temas también corrientes en la época clásica y medieval).¹⁹⁸

Se podría añadir que todos esos aspectos típicos de Petrarca y corrientes en la época clásica y medieval son también temas corrientes en la escritura ‘melancólica’ y la escritura sobre la melancolía.

Un rasgo importante, que se extendió con el petrarquismo y se volvió

¹⁹⁶ Peter van Foreest *apud* Jackson, *op. cit.*, p. 334.

¹⁹⁷ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, p. XIII.

¹⁹⁸ Nicholas Mann, “Introducción” a Francesco Petrarca, *Cancionero*, ed. cit., p. 72.

extremadamente popular en el Renacimiento y luego en el Barroco, es la idea del amor paradójico, que entraña a la vez dolor y placer, y que coincide en gran medida con la idea paralela de que la melancolía es paradójica, ambivalente, y encierra una combinación de sufrimiento y de dulzura. Esta situación se expresa una y otra vez mediante el uso de oposiciones, como la de fuego y hielo –“Dentro pur foco, et for candida neve”, dice Petrarca en el *Canzoniere*¹⁹⁹–, y mediante el reconocimiento –paradójico– de un apego a las propias penas. En los siguientes versos del poeta español Diego Hurtado de Mendoza, por ejemplo, lo que preocupa al autor no son sus penas, sino la posibilidad de que éstas se acaben:

Ni a mí me cansa el penar,
ni yo con el mal me canso;
si algo me podrá cansar
es venir a imaginar
*cuándo tendrá algún descanso.*²⁰⁰

El poema de Wyatt que se ha visto arriba es una traducción –entendida en el sentido renacentista de la palabra, mucho más laxo que el actual– de “Una candida cerva” de Petrarca. En su interpretación, sin embargo, hay un énfasis distinto, que separa a Wyatt de Petrarca: “the focus shifts from the longed-for object in its exquisite landscape to the mind of the poet”; “The audience is [...] invited to experience the movement of the poet’s mind through assurance, doubt, dread and longing”.²⁰¹ Hay

¹⁹⁹ Petrarca, *ibid.*, XXX, v. 31, p. 210 (“Fuego por dentro, y por afuera nieve”; p. 211).

²⁰⁰ En José Manuel Blecua, *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*, 3a ed., Madrid: Castalia, 1991, p. 107.

²⁰¹ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1980, pp. 146 y 156.

un nuevo énfasis –que existía desde Petrarca pero que se intensifica en el Renacimiento– en la representación de la interioridad por medio del lenguaje poético. Cuando Klibansky, Panofsky y Saxl hablan de *Il Penseroso* de Milton, influido por la tradición italiana, dicen que hay una “sensibilidad intensificada, donde notas suaves, aromas fragantes, sueños y paisajes se mezclan con la oscuridad, la soledad y hasta el dolor mismo, y mediante esa agrídulce contradicción sirven para intensificar la conciencia del propio yo”.²⁰² Esta manera de entender a la melancolía, explican, como forma de adquirir conciencia de uno mismo, la debemos a Petrarca y a sus seguidores. La “conciencia intensificada del yo”, además, viene de la mano de la conciencia de la muerte. Desde finales de la Edad Media se formuló la idea de que mientras más conciencia adquiere el hombre de su propia condición –y de su propia muerte– se vuelve cada vez más melancólico. Esto tiene que ver con una nueva valoración del yo que se dio en el Renacimiento, con la importancia del individuo frente a la colectividad. De manera autobiográfica o no, algunos autores, en especial poetas –entre ellos Boscán y Garcilaso–, se preocupan por representar en sus textos un mundo introspectivo. Y entonces la melancolía se vuelve una herramienta para plasmar esa interioridad; porque a fin de cuentas no hay nada más subjetivo que un estado de ánimo, que no tiene que surgir como respuesta a una situación del mundo exterior, sino que puede ser reacción a un movimiento interno, alejado incluso de lo racional.

²⁰² Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 229.

1.5. LA MELANCOLÍA EN LOS SIGLOS DE ORO EN ESPAÑA

El papel que jugó la melancolía en la cultura de los Siglos de Oro español es similar, en muchos aspectos –como era de esperarse– al que jugó en el panorama más amplio del Renacimiento europeo. Sin embargo, para entender más a fondo el contexto de la producción literaria de Garcilaso, hace falta ver las particularidades de la visión que se tenía de la melancolía en la España de su época.

En el terreno médico las diferencias son mínimas. Esencialmente, los tratadistas médicos españoles toman de las mismas fuentes que sus coetáneos europeos y continúan la tradición antigua y medieval. Vale la pena notar, sin embargo, que en España había una razón más –que se suma a la tendencia renacentista y humanista generalizada– para regresar con nuevo interés a las fuentes griegas (los textos hipocráticos y galénicos): a finales de la Edad Media había en algunos médicos una desconfianza hacia los autores árabes –en especial Averroes y Avicena– que habían traído, en resúmenes y traducciones, el saber médico antiguo al Occidente medieval. Médicos como Francisco Vallés, “una de las más influyentes celebridades de la medicina española”, –explica Roger Bartra– veían a los textos árabes como corrupción de los verdaderos saberes médicos, heredados de los griegos.²⁰³

En su libro sobre la melancolía en el Siglo de Oro español, Teresa Scott Soufas enumera algunos de los tratados médicos más importantes que se publicaron en España entre los siglos XVI y XVII: Andrés Velásquez, *Libro de la melancholia*; Alonso de Freylas, *Discurso si los melancolicos pueden saber lo que esta por venir*; y Alfonso de Santa Cruz, *Dignotio et cura affectuum melancholicorum*. Estos

²⁰³ Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Anagrama, 2001, p 29.

tratados, explica la autora, atestiguan el interés que había por el tema de la melancolía en el Siglo de Oro, paralelo al de otros países europeos (en especial el de Inglaterra, con la publicación de los tratados de Timothy Bright –*Treatise on Melancholy*, 1586– y Robert Burton –*Anatomy of Melancholy*, 1621–). La relación entre estos textos y la representación literaria de la melancolía no es directa; no hay por qué suponer que autores como Lope, Calderón o Cervantes, que trataron el tema de la melancolía en varios lugares de sus obras, hayan leído los tratados médicos españoles y de ahí hayan tomado elementos para la caracterización de sus personajes melancólicos. Lo que sucede es que, después de siglos y siglos de que la medicina se basara en el humoralismo, las ideas básicas entorno a la bilis negra como sustancia y al temperamento melancólico –potenciadas por la ‘moda’ melancólica que empezó en el siglo XVI– habían llegado a formar parte de la cultura de la época a tal grado que le eran familiares al ciudadano promedio.²⁰⁴

Un texto importante para el panorama de la melancolía en los Siglos de Oro, aunque sea fuera de lo común –o quizá precisamente por eso– es el *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan. A pesar de que no es propiamente un tratado médico sobre la melancolía –ni habla solamente de ella–, la estudia desde el punto de vista fisiológico, tomando en cuenta la tradición médica, pero también añadiendo elementos propios a los que se refiere como “mi doctrina”.²⁰⁵ Lo que Huarte hace es relacionar un temperamento particular con un campo de

²⁰⁴ Cf. Teresa Scott Soufas, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia: University of Missouri Press, 1990, pp. 9-10.

²⁰⁵ Cf. *ibid.*, p. 30.

estudio particular –retórica, teología, filosofía, medicina, arte militar, etcétera—²⁰⁶ para instruir a sus lectores sobre cuáles son las disposiciones (fisiológicas) de los jóvenes que hacen que se presten más a un oficio que a otro. A pesar de que el campo de estudio del *Examen* es amplio, tiene un interés particular para el desarrollo de la idea de melancolía en los Siglos de Oro por el vínculo que establece entre la melancolía médica y el valor de la melancolía en la literatura y en la cultura, gracias a la idea de que la bilis negra favorece al ingenio, y al papel crucial del ingenio en la poética aurisecular.²⁰⁷ La reflexión sobre la melancolía en el texto de Huarte, explica Pigeaud, va más allá de la patología; la melancolía “met en relation l’âme et le corps, le donné physiologique et la création”.²⁰⁸

De las posibilidades que ofrece la tradición médica, Huarte elige como autoridad en materia de melancolía el *Problema XXX*, I pseudo-aristotélico, y resalta así la relación entre la bilis negra y el genio.²⁰⁹ Detrás de esta relación hay un elemento que llama especialmente la atención de Huarte: la valoración de lo desbalanceado por encima de lo tibio, de lo mediocre; es preferible estar sujeto a los peligros que encierra el carácter melancólico –en aras de sus beneficios intelectuales– que tener un carácter templado que no ofrezca ninguna posibilidad de sobresalir, ningún ingenio, ninguna agudeza. Son los *extremos* los que Huarte aprecia; como dice

²⁰⁶ Cf. Jackie Pigeaud, “Fatalisme des tempéraments et liberté spirituelle dans l’Examen des esprits de Huarte de San Juan”, en *La mélancolie dans la relation de l’âme et du corps*, Nantes: Université de Nantes, 1980, 115-125, p. 116.

²⁰⁷ Para Luis Vives, que, según Cristina Müller, parece haber influenciado directamente a Huarte, el *ingenium* es “*universa vis mentis nostra* (fuerza o poder general de nuestro entendimiento)” (Müller, *Ingenio y melancolía: Una lectura de Huarte de San Juan*, tr. de Manuel Talens y María Pérez Harguinday, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 80).

²⁰⁸ Pigeaud, art. cit., p. 117.

²⁰⁹ Cf. Soufas, *op. cit.*, p. 13.

en el *Examen de ingenios*, Aristóteles “tiene por opinión muy verdadera que todas las costumbres activas del hombre restriban en calor o frialdad, y no en lo tépido o en lo templado”.²¹⁰ Esta inclinación por los extremos de la melancolía tiene su paralelo en la poesía amorosa; Ausías March, por ejemplo, dice: “Iamas en el amor tibio me vea, / que mas quiero estar frio, o muy caliente”.²¹¹ Huarte va un poco más allá que el *Problema XXX, I* en la alabanza de los extremos; mientras que el autor aristotélico propone una templanza, una *crasis* dentro de la esencialmente destemplada melancolía, Huarte dice directamente que puede llegar a ser preferible la enfermedad misma a la sanidad por las ventajas que proporciona a la imaginación: “en las grandes destemplanzas calientes del cerebro [...] alcanza la imaginativa lo que, estando el hombre en sanidad, no puede hacer”.²¹² Esto va hacia la idea de un ingenio arriesgado, extremo, que rompe el balance clásico y que se basa en la fuerza de una imaginación exacerbada, y en esa medida tiene que ver con la estética del Barroco. La asociación de la melancolía con la imaginación no era nueva, pero Huarte le pone especial atención; dice, por ejemplo, que los melancólicos son los mejor dispuestos para la predicación –y “para cuantas cosas de prudencia hay en el mundo”– porque “tienen entendimiento para alcanzar la verdad y grande imaginativa para saberla persuadir”.²¹³ Asimismo, plantea una conexión entre la facultad imaginativa y la composición poética, que, aunque hoy en día suene de lo más natural, no necesariamente lo era en

²¹⁰ Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre, Madrid: Nacional, 1976, p. 443.

²¹¹ En *Las obras de Ausias March*, tr. de Jorge de Montemayor [1560], ed. de F. Carreres de Calatayud, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, p. 28 (Canto VIII, vv. 1-2).

²¹² *Ibid.*, p. 239.

²¹³ *Ibid.*, p. 205.

los Siglos de Oro (Gracián, por ejemplo, no comparte esa opinión²¹⁴): “la imaginación [...] comienza no solamente a oponerse al entendimiento en su calidad de facultad creadora, sino a emanciparse de él, para convertirse en *la* facultad específicamente creadora”.²¹⁵

La representación de la melancolía en la literatura de los Siglos de Oro se puede dividir en dos grandes rubros: las *figuras* melancólicas, que son personajes para cuya caracterización se usan elementos tomados de la patología humoral (y que aparecen sobre todo en el teatro, aunque también los hay en prosa y poesía); y las *imágenes* melancólicas: imágenes poéticas que incluyen elementos del mundo simbólico de la melancolía, como ciertas plantas, animales, colores, referencias astrológicas, e incluso ritmos que representan languidez y desfallecimiento.²¹⁶

Una de las figuras melancólicas más notorias de los Siglos de Oro en España es Don Quijote, que, en términos patológicos, responde al tipo del estudioso que cae en la melancolía por exceso de lectura. Soufas explica cómo, según los tratados médicos corrientes en la época, el cerebro se secaba con la lectura excesiva —el efecto secante del estudio y la contemplación era ampliamente reconocido— y ya no era capaz de retener imágenes nuevas, en vez de lo cual guardaba celosamente las imágenes que ya habían sido impresas en la memoria, antes de que la sequedad melancólica afectara a la cabeza. Ésta era una forma de explicar, entre otras cosas, la persistencia tenaz de la imagen de la amada en la mente del enamorado

²¹⁴ Cf. Soufas, *op. cit.*, p. 116.

²¹⁵ Müller, *op. cit.*, p. 71.

²¹⁶ Véase, para esta división, *ibid.*, p. 5; la autora distingue entre ‘melancholy figures’ y ‘melancholy imagery’ cuando habla de la presencia de la melancolía en el Siglo de Oro español.

melancólico.²¹⁷ Y en el caso de Don Quijote –del que se dice que “se le secó el cerebro”²¹⁸– explica por qué en vez de percibir lo que está inmediatamente a su alrededor, recurre a las imágenes de los libros de caballerías que han quedado como anquilosadas en su cerebro carente de humedad; porque, como dice Du Laurens, una impresión en un cerebro melancólico “suffereth not itselſe eaſily to be blotted out”.²¹⁹ Si Quijano era originalmente de disposición melancólica (el ser “seco de carnes, enjuto de rostro”²²⁰, por ejemplo, es un rasgo de melancolía desde la Antigüedad), sin duda la adustión de su bilis se vio intensificada con su fijación por la lectura.

Mientras que en la poesía la representación del amante melancólico y sus sufrimientos suele tratarse con cierta gravedad –con la gravedad que exige el aspecto sombrío de la melancolía–, es común que en el teatro se introduzca un elemento cómico a la caracterización tanto del amante melancólico como del estudioso melancólico. Así, se crean personajes –como Rogerio en *El melancólico* de Tirso o, fuera del ámbito español, Armado en *Love’s Labour’s Lost*– en los que está presente toda una serie de elementos que se asocian tradicionalmente con la melancolía, pero además está cifrada una burla, a veces más y a veces menos explícita, que se aprovecha de la ‘popularidad’ del estado melancólico, de su constitución como moda,

²¹⁷ Véase, por ejemplo, López de Villalobos, “Anfitrión, comedia de Plauto”, para esta idea médica en el ámbito español: “Los enamorados son desta materia: que la imagen de su amiga tienen siempre figurada y fija dentro de sus pensamientos, por donde no pueden ocupar jamás la imaginación en otra cosa; en esta imagen, y en las cosas anejas y tocantes á ella, están trasportados y rebatados todas las horas; con ella hablan, della cantan y della lloran, con ella comen y duermen y despiertan, á ninguna cosa responden á propósito, ni piensan que puede hablar nadie en otra manera sino aquella” (*apud* Soufas, *op. cit.*, p. 66).

²¹⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 2001, lib. I, cap. I, p. 39.

²¹⁹ *Apud* Soufas, *op. cit.*, p. 26.

²²⁰ Cervantes, *op. cit.*, lib. I, cap. I, p. 36.

y de la identificación obligada del melancólico con el enamorado y con el poeta.²²¹ Estos personajes tuvieron suficiente popularidad para que se constituyeran como tipos: el galán que escribe versos de poca calidad poética –pero, eso sí, muy melancólicos– a su amada, y el estudioso pedante que se da falsos –o por lo menos rebuscados– aires de melancolía.

La relación entre los tratados médicos españoles y el tipo melancólico en el teatro se da sobre todo en la representación de los enamorados –haya o no elementos cómicos– y su identificación con la melancolía amorosa. Sirva como ejemplo el paralelismo que señala Soufas entre un pasaje de *Los locos de Valencia* de Lope de Vega y la idea médica de “amor eroico” en la *Aprobación de ingenios* de Murillo y Velarde (equivalente español del “amor hereos” del que se ha hablado antes). La descripción médica es: “El herotico afecto, o amor, es genero de melancholia, llamase vulgarmente heroico, y tiene peculiar curación y conceleridad”; y el texto de Lope dice:

llamaron este mal de vuestra Fedra
Erotes, que es un género de tristes
que sólo del amor están enfermos;
el frenesí conturba los sentidos,
levanta en ellos furia y fiera cólera,
hácese cuando acaso el que la tiene
percibe dentro en sí vanas imágenes.²²²

La descripción de Lope incluye una referencia importante para el campo tanto médico como literario de la melancolía: la relación entre ésta y la facultad imaginativa

²²¹ Soufas explica cómo la escritura de poesía o de canciones de amor, que estaba asociada con el melancólico, se vuelve marca cómica en el teatro. Véase *op cit.*, pp. 70 y 74.

²²² *Apud* Soufas, *op. cit.*, pp. 65 y 68.

enferma; el hecho de que el enamorado –el enamorado enfermo, melancólico, al que no le hacen caso– tenga fija en la mente la imagen de la amada, o de que su ‘órgano de la fantasía’²²³ produzca imágenes incesante y febrilmente; imágenes desapegadas de la realidad o, como dice Lope, “vanas”. La idea de que el melancólico tiene trastornada la imaginación es muy vieja; hay toda una serie de desórdenes que tienen que ver con imaginarse situaciones falsas, ilusorias. Basta recordar los síntomas del tratado de Galeno que se mencionaron en el apartado sobre la Antigüedad: el caso del hombre que se cree caracol y teme ser aplastado, el caso del hombre que le preocupa que Atlas suelte al mundo, el caso del hombre que se cree gallo, etcétera.²²⁴

Los ejemplos de paralelismos como el de Lope y Murillo abundan en el teatro; Soufas menciona varios más, entre ellos la relación entre la caracterización de Apeles como amante melancólico en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón de la Barca y los síntomas de amor heroico en las *Observationum et curationum medicinalium* del médico del siglo XVII Pedro Foresto.²²⁵ El mismo Calderón echa mano de la idea del amor como enfermedad para la construcción de los personajes de los maridos celosos en *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonor*. El amante melancólico, por el mismo carácter malsano de su amor, estaba en peligro de devenir amante celoso, de padecer la “melancholy jealousy” de la que habla extensamente Burton en su *Anatomy of Melancholy*. Como explica Soufas, “Calderón shows his audience the terrible consequences of the deepening of the

²²³ La imagen es de Alain Chartier, que describe cómo, siendo prisionero de la “Dama Melancolía”, sintió “que el órgano situado en medio de la cabeza, en la región de la imaginación (que algunos llaman ‘fantasía’), se abría y entraba en flujo y movimiento” (*apud* Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, p. 224).

²²⁴ Cf. Galen, *Diseases of the Black Bile*, en Radden, *op. cit.*, pp. 67-68.

²²⁵ Cf. Soufas, *op. cit.*, p. 70.

melancholia of three men whose love is perverted to violence because they think too much and do not maintain effective contact with a community outside themselves”.²²⁶ En el teatro tanto de Calderón como de Lope, explica Soufas, está presente la idea de que la mente melancólica amenaza la armonía espiritual y social –y entonces la única vía que se reconoce como válida es la de la burla y la parodia–.²²⁷

Hay un rasgo de la representación de la melancolía en el que España se distingue –o por lo menos sobresale– de los demás países europeos, que es la manera en que “revivió” la idea de la acedia –para Burton “religious melancholy”– en el contexto de la Contrarreforma. Como parte de un afán de reafirmar los valores cristianos de la Edad Media, se trajo de vuelta la idea de una melancolía que era responsabilidad moral de cada individuo combatir para no caer en el pecado de la *desperatio*. Ejemplo de esto, en el teatro español, es *El condenado por desconfiado* de Tirso: “The play dramatizes the dialectical response on the part of its author to the epistemological struggle over the perceived strength or danger inherent in the active melancholy mind”.²²⁸ Y la dialéctica entre la fuerza y el peligro se da porque la diferencia más significativa entre la acedia propiamente medieval y la melancolía resignificada como acedia en los Siglos de Oro es que en la segunda ya se ha pasado por un periodo histórico en el que se hizo énfasis en las virtudes de la melancolía y en el poder que podía dar a la actividad intelectual y al pensamiento secular en general. Ya sea debido al ambiente cultural de la Contrarreforma, ya sea por una impresión más amplia de que “melancholy thought is the agent by which Christian principles are undermined”, en varios de estos autores se ve un rechazo –concluye

²²⁶ *Ibid.*, p. 96. Los tres personajes son: Gutierre, Don Lope de Almeida y Don Juan Roca.

²²⁷ *Cf. Ibid.*, p. 99.

²²⁸ *Ibid.*, p. 40.

Soufas— de la fuerza y la autonomía del pensamiento secular que representa el hombre melancólico.²²⁹

Aunque también en teatro —por el lenguaje poético— hay muchos ejemplos de ‘imágenes’ de melancolía (el segundo rubro del que se habló arriba), es en la poesía donde el uso de símbolos tomados del imaginario de la melancolía es más notorio. Porque en la lírica, debido a su carácter subjetivo, la imagen poética adquiere más peso que la narración, que la acción y que la creación de personajes. Después del famoso encuentro en 1526 entre Juan Boscán y Andrea Navagiero, embajador de Venecia, a partir del cual Boscán y Garcilaso empiezan a incursionar en la lírica siguiendo el modelo italiano, se inicia en España una nueva forma de representar la melancolía que se debe a la inclusión en la poesía española del conjunto de imágenes melancólicas que maneja Petrarca en su *Canzoniere*. Así, se van adaptando al español las palabras que forman parte, en la poesía de Petrarca, del campo semántico de la melancolía —o acedia, como él la llama—: *doglia, dolore, duolo, lacrime, lasso, noia, pianto, sospiro, stanco, triste*;²³⁰ y cada una de esas palabras viene rodeada de una serie de asociaciones tópicas y de imágenes poéticas.

Uno de los tópicos más comunes que se manejan en esta nueva poesía es la persistencia aparentemente inexplicable del dolor del yo lírico. Véase, por ejemplo, el segundo cuarteto del soneto “El tiempo en toda cosa puede tanto” de Boscán:

No es perpetuo el plazer ni lo es el llanto.
Si esto es así, ¿por qué mi dolor quiere
que mientras más en mí se ’nvejeciere,

²²⁹ *Ibid.*, p. 163.

²³⁰ Cf. Antonio Musumeci, “Petrarca e il lessico della malinconia”, en *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento. Atti del VIII Convegno internazionale, Istituto di studi umanistici Francesco Petrarca*, Milano: Nuovi Orizzonti, 1999, 489-499, p. 492.

esté más firme en un tenor su canto?²³¹

El poeta une las palabras ‘llanto’, ‘dolor’ y ‘canto’, y las contrapone a ‘placer’. En este contexto, el ‘canto’ es la voz del dolor mismo y no, como en otros lados, la cura para ese dolor. En todo caso, se puede ver cómo están constantemente relacionados, en este estilo de poesía, el dolor, el canto y el proceso de escritura del poeta que vierte su dolor –o lo canta– como un lamento poético metafóricamente emparentado con lo musical.

A pesar de que hay un reconocimiento de que ni el placer ni el llanto pueden ser eternos, el dolor que siente el yo lírico se acrecienta con la edad. Es un proceso que va contra la naturaleza misma, que exige que lo envejecido se debilite. El amor, y la melancolía que el amor provoca, es tan poderoso que puede ir a contrapelo de las leyes naturales; como dice Edmund Spenser, “Such is the powre of love in gentle mind, / That it can alter all the course of kynd”.²³²

El siguiente ejemplo, inicio de un soneto de Gregorio Silvestre, es muestra de otro tópico recurrente en la representación de la melancolía: la idea de que el placer es por definición efímero. La vía que sigue es casi la contraria a la del cuarteto de Boscán; ahora lo que se reafirma es el carácter inexorable de otra de las leyes de la naturaleza, que dicta que todo es perecedero. Lo que es común a ambos tópicos en la idea de que el dolor permanece, de que el dolor es lo que impera al final, pase lo que pase:

Decid los que tratáis de agricultura
en este valle umbroso y desabrido:

²³¹ En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. cit., p. 158.

²³² En *The Complete Poetical Works of Edmund Spenser*, ed. de R. E. Neil Dodge, Cambridge, Mass.: The Riverside Press, 1908, p. 723 (vv. 13-14 del soneto XXX de *Amoretti*).

¿qué fruto del deleite habéis tenido
que no se os torne luego en amargura?²³³

La conciencia de lo efímero, no sólo del placer, sino de la vida misma, está estrechamente ligada a la melancolía, como se ha visto en los apartados anteriores. La preocupación por ese carácter efímero de las cosas y por la brevedad de la vida se mantendría vigente hasta el Barroco, como atestiguan los famosos versos de Quevedo: “¡Fue sueño ayer; mañana será tierra! ¡Poco antes, nada; y poco después, humo!”²³⁴

Las referencias a la naturaleza, como se ha visto antes, son comunes en la poesía de sentir melancólico, ya sea que se haga alusión a leyes naturales, como en los ejemplos de Boscán y de Gregorio Silvestre, o que se establezca una correspondencia entre el dolor del yo lírico y la naturaleza que lo rodea, como en el siguiente cuarteto de Gutierre de Cetina:

Miro el cielo, los árboles, las flores,
y en ellos hallo mi dolor expreso;
que en el tiempo más frío y más avieso
nacen y reverdecen mis temores.²³⁵

Quizá más melancólico que todos los ejemplos anteriores es el siguiente cuarteto de Luis Milán, por su alusión directa a dos elementos clave de la tradición médica de la melancolía, que el autor mezcla en una misma imagen poética: “la cara traigo de color de tierra”:

Sintiendo voy de amor gran agonía,

²³³ En Blecua, *op. cit.*, p. 156.

²³⁴ Francisco de Quevedo, *Obra poética* I, parte I, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 2001, p. 150.

²³⁵ En Blecua, *op. cit.*, p. 145 (vv. 5-8).

la cara traigo de color de tierra;
ya viene por llevarme quien entierra:
que ya murió del todo mi alegría.²³⁶

El primero de los elementos –la tez negra– había sido clasificado como síntoma de melancolía desde los tratados más antiguos, y se le seguía considerando síntoma importante en los Siglos de Oro. Freylas, por ejemplo, sostiene de los melancólicos que “conocerse ha estos sujetos por el color moreno”.²³⁷ El segundo rasgo que está implícito en la imagen de Luis Milán es la asociación entre la bilis negra y el elemento de la tierra, misma que se había arraigado con fuerza en una cultura a la que le interesaba mucho la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, y la equiparación simétrica de categorías: cuatro temperamentos que se corresponden uno a uno con cuatro elementos de la naturaleza.

Uno de los motivos recurrentes de melancolía, desde la literatura antigua, es la ausencia de la amada, su lejanía. En el siguiente cuarteto de Luis de Camões se puede ver cómo el poeta toma esa idea y la elabora al crear la imagen del enamorado que mira hacia el mar –símbolo de la distancia que lo separa de su amada, y al mismo tiempo el elemento que los une– y piensa en ella:

Ondas que por el mundo caminando
contino vais llevadas por el viento,
llevad envuelto en vos mi pensamiento,
do está la que do está lo está causando.²³⁸

La actitud del enamorado en la imagen recuerda el carácter meditativo del

²³⁶ *Ibid.*, p. 47 (vv. 1-4).

²³⁷ *Apud Soufas, op. cit.*, p. 23.

²³⁸ En Blecua, *op. cit.*, p. 177 (vv. 1-4).

melancólico, y su disposición natural al estado contemplativo. Y gracias a esta misma introspección, al “pensamiento” del enamorado, la imagen parece transcurrir en un tiempo alterno, más lento; como si todo el tiempo se detuviera mientras el poeta se sienta junto al mar y busca una conexión –tristemente imposible– con la mujer que anhela. La inactividad (física) del enamorado que se detiene a pensar en su amada encierra cierta languidez melancólica; y reflejo de esto es la lentitud del último verso del cuarteto, que se estira, se prolonga, con apenas tres acentos marcados (está...está...está), de manera que el ritmo del verso imita la cadencia –melancólica– de las ondas a las que apela el poeta.

Otro tópico de la poesía de los Siglos de Oro en el que se pueden encontrar elementos del imaginario melancólico es el de la inclinación por la vida lejos de la corte y de las ciudades, como queda expresado, más claramente que en ningún otro lado, en el principio de la oda a la vida retirada de Fray Luis de León:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal rüido,
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!²³⁹

Hay una relación entre el tópico del melancólico que busca los lugares solitarios –presente desde la literatura griega, como se ha visto en el ejemplo de Mimnermo de Colofón en el apartado sobre la Antigüedad– y el deseo de apartamiento que expresa Fray Luis. Aunque el tópico que maneja el autor en este poema no es exactamente el mismo, tiene puntos en común: no es el melancólico que busca apartarse de la gente

²³⁹ Fray Luis de León, *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia, 2001, pp. 87-88.

para estar a solas con sus pensamientos tristes, pero sí alguien que siente insatisfacción y melancolía con respecto a la vida “mundanal” y busca en la soledad “un día puro, alegre, libre”. En ambos casos se parte de un desencanto similar con la vida comunitaria urbana –lo que representa la ‘corte’ en el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea– y se rechazan las cosas mundanas en pro de una actividad contemplativa. Y aunque el yo lírico del poema de Fray Luis busque alegría en la soledad, no deja de haber, en la cultura de los Siglos de Oro, un vínculo obligado entre soledad y melancolía; véase, por ejemplo, el siguiente consejo que da Acosta en un tratado sobre la vida solitaria: “Pues melancolía no os faltará, que allende la vuestra natural, la divina scriptura llama triste al que vive solo y sin compañía”.²⁴⁰ También hay un vínculo con la melancolía implícito en la idea de los “pocos sabios que en el mundo han sido”; Fray Luis no dice que esos pocos sabios hayan sido melancólicos, pero no por eso deja de haber una relación entre la idea de que los sabios son excepcionales y la idea de la melancolía como temperamento excepcional, como marca del genio, del contemplativo y, en muchos casos, del sabio. Porque, a partir de la llegada del Renacimiento y del petrarquismo, la melancolía, aunque no haya una alusión directa, aunque no se use la palabra ‘melancólico’ ni las palabras ‘bilis negra’, se vuelve un elemento esencial para la creación poética.

²⁴⁰ *Apud Soufas, op. cit.*, p. 164.

CAPÍTULO 2: LA OBRA DE GARCILASO

2.1. TEXTOS Y CRÍTICA

La primera gran obra crítica del siglo xx sobre Garcilaso es la que publicó Hayward Keniston en la Hispanic Society of America de Nueva York en 1922: *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of his Life and Works*.¹ Keniston dividió su libro en dos partes: en una habla de la vida de Garcilaso y en la otra de su obra. En la sección biográfica estudia todos los documentos a su alcance que revelan información sobre la vida y persona de Garcilaso.² En la segunda parte, que dedica a la obra, hace un resumen de lo que se ha dicho sobre el poeta hasta ese momento, y se propone, además, ofrecer “an honest and sympathetic estimate of its value”³ (el valor que le asigna a la poesía de Garcilaso es, por supuesto, altísimo; más adelante dirá que el poeta toledano “created a Spanish lyric diction”⁴). Habla, entre otras cosas, de tipos de versificación –de la métrica castellana y la métrica italiana– y de la influencia del

¹ Dice Elias L. Rivers que, en lo que respecta al estudio de la obra de Garcilaso, “modern scholarship of a serious sort began with Hayward Keniston’s ‘critical study of his life and works’” (“Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid: Revista de Occidente, 1968. 233 pp.)”, *Modern Language Notes*, 84:2, 1969, 351-352, p. 351).

² De la biografía de Garcilaso no voy a hablar porque me interesa la melancolía como tópico literario y como presencia en el imaginario cultural, no como una experiencia personal de la que a fin de cuentas no se podría averiguar mucho. En todo caso, el interesado en material biográfico sobre Garcilaso se puede remitir –además de Keniston– a Antonio Gallego Morell (*Garcilaso: documentos completos*, Barcelona: Planeta, 1976), que, como advierte el título, reúne la documentación completa relacionada con Garcilaso –110 documentos publicados “como fuentes para el estudio de una biografía del poeta Garcilaso de la Vega”(p. 14)–; al libro del mismo autor titulado *Entorno a Garcilaso y otros ensayos* (Madrid: Guadarrama, 1970), que es una narración biográfica sobre el poeta toledano; y a María del Carmen Vaquero Serrano (*Garcilaso: Poeta del amor, caballero de la guerra*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002), que también estudia la documentación en torno a Garcilaso, con especial énfasis en su vida amorosa.

³ Keniston, *op cit.*, p. vi.

⁴ *Ibid.*, p. 262.

Canzoniere de Petrarca en esta última. En su estudio pone especial atención a las fuentes de la poesía de Garcilaso; habla de cómo toma formas poéticas y temática de los italianos y de los antiguos, y cómo hace las dos cosas con especial destreza (“[a] mastery of form and matter”⁵); de Bernardo Tasso, por ejemplo, toma la forma de la “*Ode ad florem Gnidi*”, y de Ovidio el tema del Soneto XIII (“A Dafne ya los brazos le crecían”). A las églogas les atribuye especial valor –y menciona, por cierto, su tono melancólico–: “To his Eclogues, more than to any of his other works, Garcilaso owes his lasting fame. For in that artificial form, so appealing to a highly conventionalized society, he found a perfect medium for the expression of the characteristic qualities of his genius: a certain atmosphere of melancholy regret at the crudities and cruelties of life and a splendid mastery of the forms of harmony”.⁶

Otro estudio importante de la primera mitad del siglo XX es el de Margot Arce, *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*.⁷ La autora parte del entendido de que ya se ha hablado mucho de la vida y obra de Garcilaso (menciona, entre otros críticos, a Tomás Navarro Tomás y a Eugenio Mèle); en especial de sus fuentes clásicas e italianas y de su papel como iniciador de la “escuela italianista”.⁸ Ella propone –cosa que, argumenta, nadie ha hecho– estudiar en vez “los temas poéticos que Garcilaso utiliza”, así como “sus ideas religiosas, filosóficas y morales”.⁹ Y con el estudio de esos temas demuestra que “el poeta de Toledo está perfectamente encuadrado en la cultura humanística” y “su obra

⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁷ Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1969 [1ª ed. 1930].

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ *Idem.*

concuerta armoniosamente con el ideal renacentista de principios del siglo XVI”.¹⁰ Como explica Rivers, “Margot Arce’s purpose was to show that because of his poetic themes, his religious, philosophical and moral ideas, his attitude towards nature and his style, Garcilaso was in every way a typical poet of the Renaissance”.¹¹ El texto de Arce, como el de Keniston, a pesar de haber sido escritos hace mucho tiempo –y a pesar de que, en la parte biográfica, por ejemplo, han sido superados por la aparición de nuevos documentos– siguen siendo útiles como análisis de los textos de Garcilaso, y para situar al autor dentro del panorama del Renacimiento.

El libro de Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*,¹² es un punto de referencia fundamental para el estudio del autor en cuestión, por la amplitud de la visión que ofrece y por la atención –sin precedentes– que pone a la raíz hispánica de Garcilaso, sobre todo en la poesía más temprana. Lapesa habla de la relación de Garcilaso con los cancioneros hispánicos y estudia cómo llegan a él, a través de la poesía castellana del siglo XV, influencias como la de la lírica trovadoresca, Ausias March y Petrarca. Por más que Boscán y Garcilaso hayan revolucionado esta poesía introduciendo nuevos modelos y hayan marcado, así, una diferencia entre la creación poética medieval y la renacentista, la poesía cancioneril no deja de ser su referente inmediatamente anterior, por lo que, en cierto sentido, constituye una tercera fuente de la poesía de Garcilaso, que se puede sumar a los ya muy conocidos y estudiados referentes antiguos e italianos.

Una vez que ha hablado de la tradición hispánica, Lapesa dedica otra parte de su libro a estudiar cómo Garcilaso asimila el “arte nuevo”, que viene de los italianos

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ Rivers, *loc cit.*

¹² Ed. corregida y aumentada, Madrid: Istmo, 1985 [1ª ed. 1948].

y de los latinos. Se trata de un proceso paulatino; Lapesa fecha todos los poemas que puede fechar, y eso le permite tener una visión diacrónica y hablar de un “desarrollo cronológico”¹³ de la obra de Garcilaso (que es a lo que se refiere en el título del libro con la palabra ‘trayectoria’). Como explica Rivers, “Lapesa nos señala paso a paso el desarrollo de la poesía garcilasiana que, empezando con alegorías, conceptismos y juegos de palabra abstractos, va asimilando el nuevo arte sensorial de los clásicos italianos y latinos para llegar a una plenitud renacentista”.¹⁴ A pesar de que la visión que el autor ofrece es diacrónica, plantea la trayectoria de Garcilaso como un proceso que apunta hacia la producción de algo clásico, atemporal: “the final chapter is essentially synchronic: Garcilaso’s maturest poems are analyzed as permanent artistic achievements which, within the limits of our perspective, have in some sense escaped the flux of time”.¹⁵ Los poemas que entran en esta última sección del libro, que titula “La plenitud”, son algunos sonetos con influencia ovidiana, la “*Ode ad florem Gnidi*”, la “Epístola a Boscán”, las dos elegías y las églogas primera y tercera. Con referencia particular a estos poemas, Lapesa habla de la “fina sensibilidad” de Garcilaso y de cómo sus “estados del alma” –a los que también se podría llamar ‘estados de ánimo’– “han encontrado moldes afines en la tradición literaria; y estos moldes han actuado sobre el contenido sentimental y sobre la expresión, intensificándolos o filtrándolos según los casos”.¹⁶

Para un análisis estilístico de la poesía de Garcilaso es fundamental el estudio

¹³ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴ Rivers, “Introducción” a Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de Elías Rivers, Madrid: Castalia, 2001, p. 27.

¹⁵ Rivers, “Rafael Lapesa, *La trayectoria poética...*”, p. 352.

¹⁶ Lapesa, *loc. cit.*

de Dámaso Alonso: “Garcilaso y los límites de la estilística”, que forma parte del libro *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*.¹⁷ En el capítulo sobre Garcilaso se estudia de cerca su poesía, y se ven con detenimiento las sutilezas de su lenguaje: el ritmo, la sonoridad, la versificación y su interdependencia con el contenido, las imágenes poéticas, la forma que tiene el poeta para expresar ciertas cosas (como violencia, o “serena majestad”), su uso del encabalgamiento, del hipérbaton, de las simetrías y las afinidades: “relaciones eléctricas”, explica Alonso, “entre acentos, entre fonemas, entre vocablos, y entre fonemas y acentos, fonemas y vocablos, acentos y vocablos”.¹⁸ El autor de este libro, que se revela constantemente como lector sensible, ve a la poesía de Garcilaso –y a toda la gran poesía– como un “sistema nervioso, hipersensible, con células, conducciones y centros de los tipos más distintos, todos relacionados, y con tal propiedad que nada ocurre en un punto de la red que no afecte a todo el sistema”.¹⁹

Elias Rivers ha hecho tres ediciones de la obra de Garcilaso (cada una con un estudio crítico más detallado que el anterior), varios artículos sobre su poesía²⁰ y una importante recopilación de crítica entorno al autor.²¹ Tiene también una guía para la

¹⁷ Madrid: Gredos, 1950.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.* pp. 107-108.

²⁰ Entre ellos “The Pastoral Paradox of Natural Art”, *Modern Language Notes*, 77, 1962, 130-144; “Albanio as Narcissus in Garcilaso’s Second Eclogue”, *Hispanic Review*, 41, 1973, 297-304; y “Garcilaso leído por Lapesa”, en Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, F. Serralta y Marc Vitse (eds.), *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona: Griso-Lemso, 1996, 467-473.

²¹ *La poesía de Garcilaso: ensayos críticos*, Barcelona: Ariel, 1974.

lectura de sus textos, que se titula *Garcilaso de la Vega. Poems: a Critical Guide*.²² Ofrece, en este libro, una visión panorámica de toda la obra de Garcilaso; advierte en la introducción: “Lapesa’s book has made clear the development of Garcilaso’s search for more adequate forms of expression. The present study is a synchronic complement to that view”.²³ Agrupa, entonces, los poemas, no por fecha de composición –como hace Lapesa–, sino por género (sonetos y canciones, elegías y epístola, y églogas), porque así “we can see their interrelationships in another way”.²⁴ La conclusión del libro apunta hacia la existencia de un balance, en la poesía de Garcilaso, entre la imitación y la transformación:

Garcilaso did for Spanish language what Dante and Petrarch had done for Italian: he invented, or discovered, its classical poetic style. He cultivated and expressed his own feelings by means of ideas, phrases and images which he borrowed from the Greek and Latin tradition and grafted upon the Spanish language. Source-hunting has obscured the originality of this process, which like the most elementary human activities is simultaneously imitative and creative.²⁵

Se han hecho a lo largo del tiempo muchos estudios de las fuentes de Garcilaso. Los trabajos de los primeros comentaristas –Francisco Sánchez de las Brozas (el Brocense) y Fernando de Herrera– están dedicados en buena medida a la identificación de las influencias de Garcilaso y de las referencias implícitas en su poesía a los antiguos y a los italianos. A pesar de que una cantidad significativa de las fuentes ya habían sido identificadas por estos comentaristas y por los que les

²² London: Grant and Cutler, 1980.

²³ Rivers, *op. cit.*, p. 21.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid*, p. 89.

siguieron, la crítica del siglo XX se siguió interesando en la identificación de las fuentes garcilasianas y, sobre todo, en el estudio del fenómeno de la imitación renacentista —y la adaptación que ésta implicaba— en la obra de Garcilaso. Entre los libros que siguen esta línea están: *Sannazaro en Garcilaso*, de Vittore Bocchetta,²⁶ que habla de la tradición italiana y, como anuncia el título, de la influencia del poeta italiano Jacopo Sannazaro; y *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, de Darío Fernández-Morera,²⁷ que se centra en las églogas y analiza la relación de Garcilaso con la tradición literaria pastoril.

Muchos de los trabajos que se preocupan por las fuentes de la poesía de Garcilaso estudian la influencia que hay en ella del *Canzoniere* de Petrarca, y el papel del poeta toledano en la tradición petrarquista. En varios de los textos que son referencia obligada para el estudio del fenómeno del petrarquismo, y en especial del petrarquismo en España, hay capítulos dedicados a la obra de Garcilaso. Joseph G. Fucilla, por ejemplo, en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España*,²⁸ reserva un capítulo para Garcilaso, donde ve algunos ejemplos de cerca e identifica en ellos las influencias (Sannazaro, Tansillo, Petrarca, Bernardo Tasso). Concluye el capítulo con la siguiente observación:

Sin imitar de cerca ninguna poesía, Garcilaso absorbe en sí mismo la forma y parte del contenido amatorio del petrarquismo de su tiempo. Recrea sus ideas perfeccionándolas con el alto lirismo y la incomparable armonía de su poderosa alma de poeta. Aun en los versos más claramente imitativos, y son muchos, hay un sello tan fuertemente personal que tiene el efecto de hacer

²⁶ Madrid: Gredos, 1976.

²⁷ London: Tamesis, 1982.

²⁸ Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.

disolver toda impresión de que son empréstitos.²⁹

Ignacio Navarrete, en *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España Renacentista*,³⁰ se ocupa de Garcilaso en un capítulo que titula “Boscán, Garcilaso y los códigos de la poesía amorosa”; y Pilar Manero Sorolla, aunque no le dedica un capítulo entero a Garcilaso, habla de él en varias partes de su *Introducción al estudio del petrarquismo en España*.³¹

El libro de Anne Cruz, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*,³² revisa la idea de *imitatio*, con la que, como advierte en el primer capítulo, se origina el renacimiento literario en España, “al fecundarse la literatura castellana por las ideas humanistas surgidas en Italia y concretizarse en un nuevo programa literario que va a dar comienzo al llamado Siglo de Oro”.³³ La “acción imitativa”, el tornar la vista a lo pasado, al legado clásico, es un proceso que tiene en sí algo de melancólico, ya que nace “del reconocimiento de la separación existente entre los dos mundos y la imposibilidad de reconstruir íntegramente ese legado”; como explica la autora: “La nostalgia por lo perdido que experimenta el ser humano permanece como parte del afán del retorno, pues el proceso de la historia lo aísla continuamente de su pasado”.³⁴ Cruz habla en su libro de cómo Petrarca es un punto clave entre la tradición clásica y el Renacimiento, en

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ Tr. de Antonio Cortijo Ocaña, Madrid: Gredos, 1997.

³¹ Barcelona: PPU, 1987.

³² Amsterdam: Benjamins, 1988.

³³ *Ibid.*, p. 1.

³⁴ *Idem.*

el que se practica una *imitatio* distinta de la medieval. En la Edad Media no hay todavía una conciencia clara de la distancia temporal; la idea que se tenía de las fuentes –las autoridades clásicas– era por lo general anacrónica. Sin embargo con Dante y, en mayor medida, con Petrarca, la visión cambia: “En la historia literaria, Petrarca asume una postura jánica, observando la distancia que se abre entre su mundo y los clásicos pero proponiendo al mismo tiempo una poética que servirá de modelo de poesía autocreadora para el futuro”.³⁵

Se ha escrito, desde luego, una gran cantidad de artículos sobre la poesía de Garcilaso; para una selección de algunos de los más importantes del siglo XX vale la pena ver el libro de Elias Rivers, *La poesía de Garcilaso: ensayos críticos*,³⁶ que es una colección de 20 ensayos fundamentales sobre Garcilaso, publicados originalmente entre los años '20 y los primeros de los '70. Entre los autores están Margot Arce, Keniston, Lapesa, Alberto Blecua, Dámaso Alonso, Antonio Alatorre y el mismo Rivers. Los temas son variados: desde artículos que sitúan a Garcilaso en el ambiente cultural del Renacimiento napolitano, pasando por una serie de artículos sobre poemas específicos, hasta estudios sobre el legado de Garcilaso en el resto del Siglo de Oro.³⁷ Otra colección de ensayos es la que edita Víctor García de la Concha,³⁸ que tiene artículos de Maravall, de Rivers, de Lázaro Carreter y de Gallego

³⁵ *Ibid*, p. 2.

³⁶ Barcelona: Ariel, 1974.

³⁷ Por ejemplo, “Garcilaso, poeta del humanismo”, de Royston O. Jones (51-70); “Sobre algunos sonetos de Garcilaso”, de Rafael Lapesa (91-102); “La estrofa sexta de la canción ‘A la flor de Gnido’”, de E. M. Wilson (119-126); y “‘El cobre convertido en oro’. ‘Rifacimentos’ cristianos de la poesía de Garcilaso en los siglos XVI y XVII”, de Edward Glaser (381-403).

³⁸ *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 2-4 de marzo de 1983*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986.

Morell, entre otros; el rango temático es amplio.

En los artículos se puede ver el mismo fenómeno que en los libros: una tendencia hacia el estudio de las fuentes de la poesía de Garcilaso. Hay artículos que hablan de los vínculos con la literatura de la Antigüedad, como “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, de María Rosa Lida³⁹ y “On Garcilaso’s *Égloga I* and Virgil’s *Bucolic VIII*”, de Darío Fernández-Morera,⁴⁰ otros que hablan de la influencia italiana, como “De amor y ausencia: Castiglione en tres sonetos del Siglo de Oro: Boscán-Garcilaso-Dávalos”, de Alicia de Colombí-Monguió; y otros más que estudian la relación con la tradición cancioneril y con algunos poetas peninsulares de su época, como “Silent Subtexts and Cancionero Codes: On Garcilaso de la Vega’s Revolutionary Love”, de Aurora Hermida Ruiz,⁴¹ y “Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega”, de Adrien Roig.⁴²

Sin duda lo más importante y completo que se ha escrito sobre la melancolía en Garcilaso es el libro de Christine Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie*.⁴³ Según la autora, “il s’agit de proposer une clé, la mélancolie, pour aborder l’écriture de Garcilaso”, porque, como explica enseguida, “la mélancolie constitue, à notre sens, un des facteurs qui apportent au texte du poète tolédan sens et cohérence”.⁴⁴ El primer

³⁹ *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, 20-67.

⁴⁰ *Modern Language Notes*, 89:2, 1974, 273-280.

⁴¹ En E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1998, 79-92.

⁴² En Ignacio Arellano, Marc Vitse, Frédéric Serralta y Carmen Pinillos (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*, Pamplona-Toulouse: Griso-Lemso, 1996, vol. 1, 1996, 475-486.

⁴³ Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

capítulo es una revisión del ‘sistema de representación’ de la melancolía en el Siglo de Oro, donde la autora estudia la relación con Saturno y la polisemia del término ‘melancolía’, en sus facetas religiosa y profana. Los siguientes capítulos “analysent comment la poésie garcilasienne peut être lue comme une *écriture de la mélancolie*”;⁴⁵ en ellos se habla, entre otras cosas, del paisaje melancólico, de los símbolos que tienen que ver con la melancolía (como animales, flores o ‘hijos de Saturno’), de la carencia y de la errancia, de la afasia y la ‘escritura baja’ y, finalmente, de la complejidad –la ‘fecundidad’– del sentimiento de pérdida.

A lo largo del libro, desliga lo melancólico en la poesía de Garcilaso de la experiencia personal, y, por lo mismo, no parte de material biográfico para su estudio:

L’analyse de l’écriture de la mélancolie chez Garcilaso ne doit pas non plus être comprise comme la recherche, dans le texte poétique, du reflêt d’une expérience privée. Formulée à partir de *topoi*, d’imitations, d’un code conventionnel, la poésie garcilasienne est bien moins une dissection de l’âme qu’un essai d’écriture. Il faut donc se garder d’aborder l’oeuvre sous un angle strictement autobiographique, comme l’ont pourtant fait beaucoup d’auteurs critiques, ou encore de lui appliquer une analyse clinique.⁴⁶

Relaciona estrechamente al tópico de la melancolía con la manera en que Garcilaso concibe y representa el acto de escribir: “Le poète tolédan développe ici une idée répandue au Siècle d’Or, selon laquelle la littérature, l’écriture (et plus spécifiquement la poésie) guérissent la mélancolie”.⁴⁷ Pero no se trata necesariamente de buscar una cura personal –como lo hacía, por ejemplo Robert Burton con la

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 179.

escritura de su *Anatomy*⁴⁸– sino de una idea tópica: “l’écriture de la mélancolie décrirait alors non tant une expérience privée et personnelle que l’effort du poète pour dire la mélancolie, pour accéder à la parole littéraire et arriver à exprimer un objet qui, de prime abord, semble se refuser à la langue”.⁴⁹

También hay referencias a la melancolía de la poesía de Garcilaso en obras que no están dedicadas exclusivamente a eso. En el libro de Keniston del que se ha hablado antes, por ejemplo, el autor dice que Garcilaso “is not a poet of many moods; the strings of his lyre are few”.⁵⁰ Es una manera de decir que la melancolía es el estado de ánimo predominante: “the burden of his song is simple: life’s path is a way of futile striving and of disappointment. Love is in vain; death is the great healer. There is no cynicism in his retrospective glance, only a vaguely wistful regret, a tender melancholy”.⁵¹ Keniston encuentra el antecedente de este tipo de sensibilidad en Virgilio y Sannazaro. Considera, además, que esa tristeza, esa melancolía, es un elemento central de la creación poética de Garcilaso, y que la representación del humor en cuestión está tan bien lograda que le da un lugar privilegiado en la literatura universal: “within the limited confines of his special talent, the simple portrayal of human regret and sorrow, he has few equals in the world’s literature”.⁵²

Margot Arce dedica un capítulo entero de su libro a la melancolía en Garcilaso; “toda la obra de Garcilaso está llena de suave melancolía”, dice, “un tono amargo y

⁴⁸ Cf. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, introd. de William H. Gass, introd. y ed. de Holbrook Jackson, New York: New York Review of Books, 2001, p. 20.

⁴⁹ Orobitg, *loc. cit.*

⁵⁰ Keniston, *op. cit.*, p. 261.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p. 262.

desencantado adjetiva siempre sus versos de amor”.⁵³ Sostiene –como hará después Orobitg– que la melancolía de la poesía de Garcilaso va más allá de la experiencia amorosa propia: “Existe la razón de su fracaso sentimental; pero no nos basta para explicar un hecho que es común a todo el lirismo del siglo XVI, desde su primer precursor Francisco Petrarca. Keniston atribuye la melancolía de Garcilaso a la amargura de su tragedia amorosa; nosotros creemos que tiene raíces más hondas y complejas”⁵⁴ –mismas que explora en el resto del capítulo–. Describe, finalmente, la melancolía de Garcilaso como una “estoica serenidad frente al dolor, estoica sumisión ante lo inevitable, sentimiento contenido y profundo, expresión sombría e inmóvil”.⁵⁵

A Dámaso Alonso también le llama la atención la melancolía de Garcilaso, y la relación que tiene con el ritmo de su poesía, con su ‘fluir’. En *Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado*,⁵⁶ dice al final del capítulo sobre Garcilaso –que es una semblanza biográfica– : “Hay una fluencia por el verso de Garcilaso. Hay una fluencia interior, un rastro como de melancolía, o quizá de aroma. Y hay en su verso una fluencia exterior: la lengua española, por primera vez, se dilata como un bello río. No fue, seguramente, casualidad el gusto de Garcilaso por los ríos”.⁵⁷

Hay algunos artículos que tratan directamente el tema de la melancolía en Garcilaso, como el de Sofía Carrizo Rueda, “Las vacilaciones de Garcilaso. Entre la

⁵³ Arce, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁶ Madrid: Gredos, 1962.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.

melancolía y el Eros vivificante”⁵⁸, y el de Enrique Moreno Castillo, “Melancolía y utopía en Garcilaso de la Vega: lectura de las *Églogas* I y III”.⁵⁹ Otros artículos sirven indirectamente para estudiar el tema, porque en ellos se habla del amor y su representación poética –mismo que está estrechamente ligado a la melancolía en la poesía de Garcilaso–, o de algún tópico en especial que forma parte del imaginario melancólico. Entre ellos están el artículo de Bryant Creel, “Love’s Protest Against Sovereignty: Anguish and Reproach in Fray Luís de León’s *En la Ascensión* and in Garcilaso”⁶⁰; el de Michèle Gendreau-Massaloux, “La folie d’amour de Garcilaso à Góngora: épanouissement et métamorphoses d’un thème mystique”;⁶¹ el de Olga Tudorica Impey, “El dolor, la alegría y el tiempo en la *Égloga III* de Garcilaso”⁶²; y otro más de Carrizo Rueda, “Esperanza-fugacidad-fragilidad: Propuestas para un motivo de la poesía de Garcilaso”.⁶³

La primera edición que se hizo de los poemas de Garcilaso es la de Carles Amorós (Barcelona, 1543), en la que figuran las obras de Garcilaso junto con las de Boscán.⁶⁴ Luego, “salió en 1574, con seis sonetos y cinco coplas inéditos, el tomito

⁵⁸ En Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona: PPU, 1992, vol. 1, 389-396.

⁵⁹ *Cuadernos Hispanoamericanos*, 439, 1987, 29-45.

⁶⁰ *Journal of Hispanic Philology*, 12, 1987, 37-50.

⁶¹ En Agustín Redondo (ed.), *Visages de la folie, 1500-1650, domaine hispano-italien. Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1981, 101-116.

⁶² En Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, introd. de Dieter Heckelmann y Franco Meregalli, Frankfurt: Vervuert, 1989, t. 1, 507-518.

⁶³ *Revista de Filología Española*, 67:1-2, 1987, 107-116.

⁶⁴ Véase, para la historia textual temprana de Garcilaso, Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid: Ínsula, 1970, pp. 3-4.

de las *Obras del excelente Garcilaso de la Vega, con anotaciones y enmiendas del licenciado Francisco Sánchez, Catedrático de Rhetórica en Salamanca*. Esta edición enmendada y comentada había de ser la mejor y la más divulgada y conocida de todas”.⁶⁵ El Brocense partió para su versión comentada de la primera edición que se hizo de las poesías de Garcilaso ya sin las de Boscán (Salamanca, 1569).⁶⁶ La siguiente serie de comentarios que se publicó es la de Herrera:

En 1580 se publicó en Sevilla otra edición comentada, con las anotaciones mucho más amplias del erudito poeta Fernando de Herrera. Más que una mera edición de Garcilaso, ésta era una enciclopedia de erudición poética, un curso universitario de lecciones sobre teoría poética del Renacimiento, con largos “discursos” o tratados sobre los temas muy variados que debía dominar el poeta ideal español, hombre teóricamente universal”.⁶⁷

Las siguientes ediciones, que continúan una polémica textual iniciada desde los primeros comentaristas, pero que –según Rivers– no significaron “ningún progreso crítico”⁶⁸, son las de Tamayo de Vargas (Madrid, 1622) y José Nicolás de Azara (Madrid, 1765).⁶⁹ La edición de Azara se siguió reimprimiendo hasta que Tomás

⁶⁵ Rivers, “Introducción” a Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. cit. p. 20.

⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 19.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20. Véase, para una edición moderna del comentario herreriano: Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 2001.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ El libro de Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara* (Madrid: Gredos, 1972 [1ª ed., Universidad de Granada, 1966]) reúne –como indica el título– los comentarios de los cuatro estudiosos. El autor habla de la importancia que tuvieron los comentaristas para la recepción de la obra de Garcilaso: “Los comentaristas, cuyos textos ahora salen a la luz, lo propusieron como modelo y lo eligieron como ejemplario para sus Poéticas” (p. 66).

Navarro Tomás preparó en 1911 su edición para Clásicos Castellanos, que reproduce con ligeros cambios el texto publicado por Herrera.⁷⁰

La “primera edición crítica moderna del poeta toledano”⁷¹ la hace Keniston en 1925. Cotejó varias ediciones y manuscritos, y “basó su texto principal en el de la primera edición, sabiendo que así se acercaba al auténtico texto garcilasiano”;⁷² el problema con esta edición es que se agotó muy pronto, y la que se mantuvo en circulación fue la de Navarro Tomás. Ya en la segunda mitad del siglo XX salieron algunas ediciones de Elias Rivers; en el prefacio a la última de ellas, explica: “Primero hubo que rehacer la agotada edición crítica que había hecho Keniston. Luego mi amigo E. Sarmiento publicó una concordancia garcilasiana, imprescindible para el estudio del léxico. Ahora, con la colaboración de A. Blecua, se ha mejorado notablemente la edición anterior, publicándose por fin un texto casi definitivo”.⁷³ Esta edición salió por primera vez en 1981, después de que Alberto Blecua publicara *En el texto de Garcilaso*, en donde se establece un texto crítico de la obra del toledano, aunque no esté presentado de manera que el lector pueda leerlo de corrido; las variantes no están consignadas en un aparato crítico, sino que se discuten en el texto mismo, con fragmentos de poemas como ejemplos.

A pesar de que hay algunas ediciones más recientes, como la de María Rosso

⁷⁰ Cf. Alberto Blecua, *op. cit.*, p. 4; y Garcilaso de la Vega, *Obras*, ed. de Tomás Navarro Tomás, Madrid: Espasa Calpe, 1966 [1ª ed., 1911].

⁷¹ A. Blecua, *loc. cit.*

⁷² Rivers, “Introducción” a Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. cit., p. 21. Véase *Garcilaso de la Vega, Works: A Critical Text With a Bibliography*, ed. de H. Keniston, New York: Hispanic Society of America, 1925.

⁷³ Rivers, “Introducción” a Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. cit., p. 9.

Gallo (*La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológicos y texto crítico*⁷⁴), la de Bienvenido Morros (*Obra poética y textos en prosa*⁷⁵), o la de Antonio Prieto (*Poesía castellana completa*⁷⁶), la edición que yo elijo –y por la que cito a lo largo de este trabajo– es la última de Rivers (*Obras completas con comentario*), porque es un volumen que reúne mucha información útil –anotaciones filológicas, los comentarios antiguos, las aportaciones de editores modernos– y la dispone de una manera clara.

La obra de Garcilaso, como se ha visto, ha sido ampliamente estudiada –y bien estudiada–, a lo largo de varios siglos. Sin embargo las posibilidades de estudio no están –y no lo están por mucho– agotadas. Porque Garcilaso es un poeta con una sensibilidad y un manejo del lenguaje tan rico que su obra ofrece todavía múltiples facetas para la investigación.

2.2. GARCILASO POETA RENACENTISTA. TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Para entender la creación poética –y artística en general– del Renacimiento hace falta tomar en cuenta la idea que se tenía de la imitación; lejos de ser mal vista, la imitación de los maestros –los clásicos– se consideraba “prerrogativa de los buenos

⁷⁴ Boletín de la Real Academia Española, 1990.

⁷⁵ Barcelona: Crítica, 2001 [1ª ed. 1995]. El editor usa como texto base el de la primera edición, pero a la hora de subsanar errores le da peso al manuscrito Lastanosa-Gallangos, “posiblemente copiado antes de 1539” (p. 336).

⁷⁶ Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. Prieto se basa en los trabajos de Blecua y de Rivers, pero reordena la poesía “con arreglo a las normas de un cancionero petrarquista”, para intentar dar “una lectura de orden narrativo” (p. 68).

poetas”.⁷⁷ El Brocense, por ejemplo, afirma, en la segunda edición de su comentario a Garcilaso, “que no tiene por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos”, y en esa opinión coincide con las doctrinas estéticas del humanismo.⁷⁸

El interés que podía haber en la Edad Media por los clásicos griegos y latinos se vio significativamente aumentado por el trabajo de rescate documental de los humanistas y el entusiasmo que les provocaba el ‘redescubrimiento’ de las producciones literarias de la Antigüedad. El uso de nuevas técnicas filológicas permitió que se conociera y se manejara toda una nueva serie de textos. Como explica Kristeller, “La Edad Media tenía a su disposición una selección importante de fuentes clásicas, pero [...] el humanismo renacentista amplió nuestros conocimientos al respecto hasta cubrir casi todo lo que hoy existe”.⁷⁹

Lo que se discutía no era si se debía imitar o no, sino cuántos modelos se debían seguir: “la posibilidad de opción y la determinación subsiguiente entre la imitación de un solo modelo (monistas), dos (dualistas) o varios (eccléticos) es la base de los debates y controversias que tienen lugar en Italia y en Europa a fines del siglo XV y principios del XVI”.⁸⁰ Garcilaso, sería, de acuerdo con esta división, un imitador eclético, que, lejos de seguir a un solo modelo, asimila toda una tradición; imita en algunos rasgos a escritores de la Antigüedad y del Renacimiento italiano, y toma sus obras como punto de partida para crear algo propio, nuevo. Pero solamente puede crear algo ‘nuevo’ –y que se mantenga aun así dentro de la misma tradición

⁷⁷ Arce, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁸ El Brocense, *apud* Arce, *loc. cit.*

⁷⁹ Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, tr. de Federico Patán, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 46.

⁸⁰ Manero, *op. cit.*, p. 106.

literaria— en la medida en que ha asimilado la producción que le antecede. “Nunca se insistirá lo suficiente sobre la importancia que tenían en la Edad de Oro las convenciones de lengua, de géneros y de métrica”; sin embargo, “la creación poética de cualquier época trata de forzar diversos códigos preexistentes”, y sólo “quien había demostrado que los códigos le eran bien conocidos podía darse el lujo de transgredirlos”.⁸¹

Ya desde Petrarca había una idea de imitación creadora.⁸² En una carta dirigida a Boccaccio habla de la imitación de los autores antiguos, y usa “la metáfora del padre y del hijo para ejemplificar la forma y resultado óptimo de la imitación poética”⁸³ (es decir, que la imitación lleva a un resultado que se asemeja pero que no es idéntico a la producción original). Quizá la forma más conocida de representar este proceso sea mediante la imagen aristofanesca de las abejas que elaboran miel libando de muchas flores.⁸⁴ Tomar de los otros es una actividad común a todos los autores, como bien explica Burton: “As apothecaries we make new mixtures every day, pour out of one vessel into another; and as those old Romans robbed all the cities of the world to ser out their bad-sited Rome, we skim off the cream of other men’s wits, pick the choice flowers of their tilled gardens to set out our own sterile plots”.⁸⁵

El balance entre lo que se imita —lo que se toma de la tradición— y lo que se innova es delicado, por lo difícil que es encontrar el punto exacto, y puede marcar la

⁸¹ Carrizo Rueda, art. cit., p. 389.

⁸² Cf. Manero, *op. cit.*, p. 104-106.

⁸³ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁴ Cf. Fernando Lázaro Carreter, “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, en Francisco López Estrada (ed.) y Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo II. *Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 91-97, p. 93.

⁸⁵ Burton, *op. cit.*, p. 23.

diferencia entre un autor sensible, propositivo, sugerente –como Garcilaso– y uno mediocre, que copia un modelo por sistema. Petrarca imita a los clásicos, en efecto, pero se pone límites; está “muy atento en preservar una medida justa en la imitación de los autores antiguos –pedagogía humanística necesaria para salvar no sólo la propia identidad como autor, sino también la del cristiano frente al mundo pagano–”.⁸⁶

Algo similar sucede con el petrarquismo; hay –en la buena poesía petrarquista– un juego, un constante ceder, entre lo que se copia y lo que se innova; incluso lo copiado pasa, a fin de cuentas, por un proceso de interpretación. Como explica Anne Cruz, “el petrarquismo deberá entenderse como la tensión existente entre la obra petrarquesca y la obra de los epígonos petrarquistas –en el vaivén entre acción creadora y reacción imitativa, que se vuelve a su vez en un acto de creación poética, engendrando tanto poesía como convención poética”.⁸⁷ Parte de la tensión entre la imitación y la transformación deriva del hecho de que inevitablemente hay un límite a qué tanto se puede recrear la literatura de la Antigüedad clásica. Y la experiencia misma de toparse con ese límite puede ser motivo de melancolía. Algunos autores tenían una dolorosa conciencia de esta situación; Peter Burke explica cómo Erasmo, por ejemplo, percibe la paradoja de la imitación (el tema se discute en el diálogo *Ciceronianus*):

The protagonist of the dialogue, a certain Nosoponus, wants to write latin exactly like Cicero. Another speaker objects that this would be impossible without bringing back the Rome of Cicero, thus underlining the paradox of imitation (by imitating the ancients in a changed world, we are not imitating them), and illustrating the Renaissance sense of the past, the new sensitivity to

⁸⁶ Manero, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁷ Cruz, *op. cit.*, pp. 10-11.

anachronism.⁸⁸

Margot Arce, en su libro *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, observa que “la compleja estructura del Renacimiento admite dentro de sí las actitudes más diversas y paradójicas, los contrastes más opuestos”;⁸⁹ y, más adelante en su texto, nota en Garcilaso un contraste interno, una convivencia de opuestos: “la actitud de Garcilaso es doble y contradictoria; de una parte, la afirmación individualista, la fe en la vida; de la otra, la postura negativa de la melancolía. En muchas ocasiones su tristeza parece más observada que vivida, y contrasta con las expresiones de tono quieto y suave que son lo típico de su obra”.⁹⁰ Esta descripción lo caracteriza, si se compara con la observación anterior, como renacentista. Se trata, además, de una ambivalencia similar a la que se encuentra en el centro de la idea de melancolía, como se ha visto en el capítulo anterior; un oscilar entre el abatimiento y la exaltación. La literatura del Renacimiento –y así la de Garcilaso– entra a veces en terrenos en donde la delimitación ya no es tan clara (como lo suele ser en la literatura medieval) entre lo que se considera bueno y malo, o entre lo que provoca alegría y lo que provoca tristeza. Se vuelven importantes, entonces, en esta nueva literatura, las figuras como la paradoja, o la yuxtaposición de contrarios. La literatura del Renacimiento “se separa de la convención épica del narrador que transmite una historia recibida de fuera, de inspiración sobrenatural, y dispone en su lugar de una convención en la cual el narrador es un hombre natural,

⁸⁸ Peter Burke, *The Renaissance*, London: Macmillan, 1990, pp. 38-39. El diálogo de Erasmo es de 1528.

⁸⁹ Arce, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 43.

limitado a poderes naturales, que crea su narrativa de su propia experiencia”; y la voz del yo lírico “expresa su subjetividad en la inestabilidad e inconsistencia de su voz narrativa”.⁹¹

Garcilaso tuvo, desde joven, una formación que le dio los referentes necesarios para comprender y formar parte de la cultura renacentista: “como todo caballero de su educación y de su alcurnia, Garcilaso estudió letras humanas. [...] Sabemos que conocía el latín y el griego, y que había leído a Catón, Virgilio, Horacio, Aristóteles, Salustio y Marcial”.⁹² Esto, aunado al contacto que tuvo con la cultura renacentista italiana durante su estancia en Nápoles, le dio las bases para que su poesía pudiera continuar con la tradición clásica y tomar su lugar dentro de la literatura del Renacimiento; como dice Lapesa, “la conjunción de petrarquismo y clasicismo sitúa a la poesía garcilasiana dentro de las más dignas corrientes literarias aparecidas en Italia en el primer tercio del siglo XVI”.⁹³ La literatura latina tenía ya una presencia fuerte en el mundo medieval (aunque se conocieran menos textos), pero el hecho de que Garcilaso haya sido influenciado por la literatura griega habla de su contexto y de su educación renacentista; “en la Edad Media eran excepcionales los libros griegos y la enseñanza del griego”.⁹⁴ Además, la forma en la que Garcilaso juntó su actividad como escritor con su actividad como soldado y diplomático no era en absoluto anómala en su época: “Humanists and scientists had universities to work in, but writers had no form of organisation at all. Writing was something a man did, whereas

⁹¹ Cruz, *op. cit.*, p. 75 (las dos citas).

⁹² Arce, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁹³ Lapesa, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁴ Kristeller, *op. cit.*, p. 44.

what he really was was a soldier, a diplomat, or a bishop”.⁹⁵

Lapesa habla de cómo Garcilaso encontró en Petrarca y en Ausias March “mentores que le guiaron en la expresión de su lucha interior, de sus alternativas entre confianza y desánimo, postración y descargas de energía”;⁹⁶ es difícil decir si Garcilaso sintió atracción por esos modelos debido a una “lucha interior” personal o si los recursos que usaban Ausias March y Petrarca para expresar la pena amorosa le causaban fascinación como material poético, pero, en cualquier caso, tenía la sensibilidad necesaria para adoptar ese nuevo lenguaje poético, y para hacerlo bien. Unas páginas después, Lapesa explica cómo Garcilaso sumó, a las que ya tenía, nuevas influencias que se volverían cruciales para su creación poética: “Rompiendo los límites de la lírica encerrada en el buceo del propio yo, Garcilaso abrió los ojos a la entusiasta contemplación de la naturaleza. A la influencia conjunta de Petrarca, March y los cancioneros añadió la del Renacimiento italiano y la antigüedad grecolatina”.⁹⁷ La visión de la naturaleza que Garcilaso adquirió de estos autores es sumamente importante para su caracterización como escritor renacentista; uno de los cambios importantes que se dan de la literatura medieval a la del Renacimiento es la visión positiva de la naturaleza, misma que –como se ha visto en el primer capítulo– permite, entre otras cosas, que haya ‘paisajes melancólicos’, en los que la naturaleza parece sentir una empatía profunda con el estado de ánimo del yo lírico. Como dice

⁹⁵ Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy, 1420-1540*, London: B. T. Batsford, 1972, p. 58. Véase, por ejemplo, la vida de Thomas Wyatt, similar en muchos aspectos a la de Garcilaso, no sólo porque son estrictamente contemporáneos, sino porque hicieron una labor similar para las literaturas de sus países, viajando a Italia (por razones políticas) y adaptando a su propia lengua la tradición petrarquista.

⁹⁶ Lapesa, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 86.

Dámaso Alonso, refiriéndose a la *Égloga* tercera, el que Garcilaso se haya “impregnado del pensamiento y de la sensibilidad renacentista italiana intensifica o, mejor, dirige, intensificándolo [...] el sentido de la belleza natural y la capacidad para expresarla”.⁹⁸

Garcilaso, además de imitar a partir de distintos modelos, como se ha visto antes, transforma los modelos que imita, de acuerdo con el uso renacentista. Que continúe con la tradición poética petrarquista, por ejemplo, no quiere decir que no difiera, en algunos puntos, de lo que había hecho Petrarca. Garcilaso, por ejemplo, no se preocupó tanto como Petrarca por encontrar un compromiso entre las alusiones al mundo ‘pagano’ de la Antigüedad y el cristianismo; la poesía de Garcilaso es puramente secular. Incluso la representación del melancólico no es la misma en Garcilaso y en el *Canzoniere*: “A través de la imitación de Petrarca, Garcilaso transforma al amante melancólico, que eternamente llora la pérdida de la amada, en su propia versión castellana. Y una vez que se impone a la fuerza absorbente del modelo, queda en libertad de seleccionar las alusiones e imágenes clásicas apropiadas al motivo principal de su poesía”.⁹⁹ Dámaso Alonso explica cómo hay supuestos modelos de pasajes de la obra de Garcilaso en los que no se encuentra ninguno de los valores expresivos que él usa, fenómeno que resulta revelador por el testimonio que da de la forma en que Garcilaso transforma sus fuentes; porque su proceso de imitación consiste en “tomar un excipiente, una materia común, pasarla por los obradores, por las oficinas secretas del temperamento y de la intuición, y alzarla a un

⁹⁸ Alonso, *Poesía española...* ed. cit., p. 51.

⁹⁹ Cruz, *op. cit.*, p. 72.

nuevo cielo estético, criatura ella también recién creada, nueva, original. ¡Advertencia a los fuentistas!: descubrir la “fuente” sirve, a veces, para realzar la originalidad”.¹⁰⁰

Garcilaso experimenta, como muchos escritores del Renacimiento temprano, un choque entre el referente inmediatamente anterior –en su caso, la Edad Media española– y las nuevas formas de creación –con las que entra en contacto en su estancia en Italia–:

Garcilaso toma contacto con el Renacimiento italiano desde puertos sombríos, desde situaciones inestables: estos españoles gustan de mezclar las notas sombrías de una Edad Media, de la que acaban de salir, a las primeras luces y algarabías de un Renacimiento a la italiana, y en ese choque está la razón de ser de toda la melancolía garcilasiana. Porque nuestro Renacimiento asoma las lágrimas a todo el festín del “Cinquecento”, que Garcilaso iba a imaginarse como un espléndido ballet del pensamiento y del hacer literario cada día que recorriese la increíble bahía napolitana.¹⁰¹

Es interesante cómo Gallego Morell atribuye la melancolía de Garcilaso a ese choque entre el “luminoso” Renacimiento y una Edad Media más “sombria”; la melancolía no sólo tiene una ambivalencia interna, sino que parece surgir cada vez que hay una convivencia de contrarios aparentemente irreconciliables. En este caso, sin embargo, sí se da una conciliación: Garcilaso aprovecha la tensión que genera el choque de los dos referentes para crear una poesía que adopta las nuevas luces renacentistas y las lleva al contexto español.

¹⁰⁰ Alonso, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰¹ Gallego Morell, *Entorno a Garcilaso...*, ed. cit., pp. 20-21.

2.3. LA TRADICIÓN CLÁSICA

La educación de Garcilaso y su contacto con el Renacimiento italiano, como se ha visto antes, lo acercaron a la literatura de la Antigüedad.¹⁰² La inclusión de referencias y alusiones a textos clásicos –tanto los que habían tenido presencia en la Edad Media como los que apenas redescubrían los humanistas– constituye una parte importante de su poética. Este fenómeno está, por supuesto, ligado intrínsecamente a la idea de imitación que se manejaba en la época; como explica Kristeller, “la contribución de los humanistas consistió en aportar la firme creencia de que, para escribir y hablar bien, era necesario estudiar e imitar a los antiguos”.¹⁰³

Más allá de una imitación de las formas poéticas (y un intento de adaptación de esas formas a la lengua propia), los escritores del Renacimiento trataron de recrear en sus obras el espíritu de los antiguos, que sólo podían capturar interesándose por los mismos temas que ellos: “Lo que tomaron fue, antes que nada, material temático. No los temas eternos y universales –amor y juventud, temor de la muerte y alegría de vivir–, sino ciertas actitudes, claras y memorables, ante los temas de la poesía lírica, imágenes o giros de pensamiento que les daban mayor viveza, y, desde luego, la colección toda de imágenes que ofrecía la mitología grecorromana”.¹⁰⁴ Highet afirma,

¹⁰² Como explica Lapesa, “el ejemplo de sus contemporáneos italianos hizo que Garcilaso volviera los ojos hacia la antigüedad. Sus conocimientos clásicos debían de ser extensos: Keniston supone que durante su primera juventud habría recibido las enseñanzas de Pedro Mártir de Anglería; y las obras escritas en Nápoles revelan, en efecto, un saber humanístico no improvisado” (*op. cit.*, p. 93).

¹⁰³ Kristeller, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁴ Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, tr. de Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1978 [1ª ed. 1949], p. 363.

además, que “el cambio más importante que la influencia clásica trajo a la lírica moderna [es] un espíritu más noble y más grave”;¹⁰⁵ si es así, Garcilaso es un buen ejemplo de asimilación de los clásicos, como atestigua la sobriedad y la gravedad de su escritura –misma que tiene, según Lapesa, reminiscencias a “Horacio, Propercio, Virgilio y Tibulo, y varias de Ovidio”.¹⁰⁶

De estas influencias, una de las más importantes en la obra de Garcilaso es la de Virgilio. Margot Arce dice que incluso “algunos de los comentaristas de Garcilaso lo consideran más compenetrado del espíritu virgiliano que de las sutilezas de Petrarca”, y expresa su acuerdo con ellos.¹⁰⁷ En la representación que hace Garcilaso de la naturaleza en sus églogas, por ejemplo, hay mucho de las églogas de Virgilio, así como en el tono y en el estado de ánimo de las mismas: “El ‘mantuano Títiro’ le prestó lo mejor de su alma soñadora: de una parte la delicadeza melancólica, la compasión universal, la hondura sensitiva; de otra, la representación lírica de la naturaleza, que no sólo escucha las manifestaciones del sentimiento humano, sino que exterioriza su relación emotiva ante ellas.”¹⁰⁸ El motivo del llanto que no logra saciar la tristeza del que llora, por ejemplo, –que se ha visto en el capítulo 1, en la *Égloga X* de Virgilio– está también en varios lugares de la poesía de Garcilaso, con toda la melancolía que implica. Y la idea de la naturaleza que maneja Garcilaso se parece mucho más a la de Virgilio que a la visión medieval de los parajes naturales.

El ambiente pastoril de las églogas de Garcilaso tiene su origen en la Antigüedad; la literatura pastoril inicia con Teócrito, cuyo escenario es Sicilia, y se

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 363.

¹⁰⁶ Lapesa, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁷ Arce, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁸ Lapesa, *op. cit.*, p. 94.

consolida en las *Bucólicas* de Virgilio, dos de las cuales están situadas en la Arcadia: “Virgilio fue el descubridor de la Arcadia, la tierra idealizada de la vida campestre, donde la juventud es eterna, el amor la más dulce de todas las cosas, aunque sea cruel, donde la música desborda de los labios de todo pastor y los graciosos espíritus del campo prodigan sus sonrisas aun al amante desafortunado”.¹⁰⁹ De ahí en adelante, la mayoría de la poesía pastoril estará situada en la Arcadia, y no se alejará mucho del modelo virgiliano. Sin embargo hubo otros textos, griegos y latinos, que “aportaron diversos elementos a esta concepción de un ideal bucólico”, como Hesíodo y las *Metamorfosis* de Ovidio, o las leyendas griegas.¹¹⁰

Un aspecto importante de la idea de idilio pastoril es el contraste que hace con la vida urbana y la vida cortesana. Como explica Highet,

hay varios elementos que caracterizan la vida pastoril: amores sencillos, música popular (especialmente el canto y las melodías del caramillo), pureza de costumbres, simplicidad de hábitos, comida sana y frugal, vestido llano y vida honesta y sosegada, en fuerte contraste con la agitación y corrupción de la existencia en las grandes ciudades y en las cortes de los príncipes. No se hace hincapié en la grosería de la vida del campo, ni tampoco se la disimula, pero se insiste, para compensarla, en su pureza esencial.¹¹¹

El contraste se puede ver en las églogas de Garcilaso, que llevó él mismo una vida cortesana y urbana, sumamente distinta de la que se representa en su poesía pastoril; en los versos 38-76 de la Égloga II, por ejemplo, el poeta traduce la oda *Beatus ille* de Horacio, en la que se maneja el tópico de que es más feliz aquél que vive alejado

¹⁰⁹ Highet, *op. cit.*, pp. 258-259.

¹¹⁰ John Addington Symonds, *El Renacimiento en Italia*, tr. de Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1977, t. 2, p. 313.

¹¹¹ Highet, *op. cit.*, p. 258.

de las intrigas mundanas:

¡Cuán bienaventurado
aquél puede llamarse
que con la dulce soledad s'abraça,
y bive descuydado
y lexos d'empacharse
en lo que al alma impide y embaraça!
(Égloga II, vv. 38-43)

El *locus amoenus* es un tópico que también figura constantemente en la poesía de Garcilaso, y que está estrechamente relacionado con el idilio pastoril, ya que “constituye, desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza”;¹¹² Curtius lo describe como “un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa”.¹¹³ Los versos 57-80 de la Égloga III de Garcilaso son un ejemplo prototípico del paraje ameno, con todos los elementos que enumera Curtius:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauzes ay una espessura
toda de yedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura
y assí la texe arriba y encadena
que'l sol no halla passo a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegando la yerva y el oýdo.
[...]
Peynando sus cabellos d'oro fino,
una nympha del agua do morava

¹¹² Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, tr. de Antonio Alatorre y Margit Frenk, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 280.

¹¹³ *Ibid.*, p. 280.

la cabeça sacó, y el prado ameno
vido de flores y de sombras lleno.

Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
el suave olor d'aquel florido suelo;
las aves en el fresco apartamiento
vio descansar del trabajoso buelo

(Égloga III, vv. 57-64 y 69-76)

Otro poeta griego admirado por los poetas del Renacimiento es Anacreonte; a las poesías líricas “del mismo ámbito de temas” que los textos de Anacreonte que se perdieron y que se conservan en reescrituras de imitadores más tardíos “debemos muchas menudas y gratas imágenes de los aspectos más ligeros de la vida, frágil placer o fugaz melancolía: la juventud como una flor que hay que cortar antes de que se marchite, el amor visto no como una demoníaca fuerza dominadora, sino como un pícaro Cupido”.¹¹⁴ La *Ode 1* de Garcilaso, por ejemplo, es de tema anacreóntico: un diálogo entre Venus y Cupido, de tono juguetón, en el que Venus reprende a su hijo porque atormenta a hombres y dioses.

El ambiente de la literatura pastoril debe mucho a la atmósfera irreal de la mitología griega y latina, que también tiene gran influencia y es referente obligado en la literatura del Renacimiento.¹¹⁵ Garcilaso recrea el mundo de la mitología clásica en varios pasajes de su poesía. Un ejemplo, entre muchos, es la vívida descripción que hace de las ninfas y su entorno en el Soneto XI:

Hermosas nymphas, que en el rio metidas,
contentas habitáys en las moradas
de reluzientes piedras fabricadas

¹¹⁴ Hight, *op. cit.*, p. 361.

¹¹⁵ Cf. Joan Cammarata, *Mythological themes in the works of Garcilaso de la Vega*, Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1983, pp. 4-6.

y en columnas de vidrio sostenidas,
agora estéys labrando embevescidas
o texendo las telas delicadas,
agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas
(Soneto XI, vv. 1-8)

La riqueza de significado de las figuras mitológicas, explica Cammarata, permite un estilo narrativo más económico;¹¹⁶ con apenas una alusión a un personaje o una situación mitológica puede quedar implícito un mundo de significado –o un estado anímico, si la referencia es a un mito como el de Orfeo o el de Narciso–. Y el uso de los mitos va más lejos; como explica Burckhardt, “por una parte sirven, por supuesto, para sustituir algunos conceptos generales, haciendo innecesarias las figuras alegóricas, pero al mismo tiempo constituyen para la poesía un elemento independiente y libre, una pieza de belleza neutral que se puede insertar en cualquier poema y adquirir matices nuevos según los elementos poéticos con que aparezca combinada”.¹¹⁷ Así, el uso de la mitología revive, desde la escritura renacentista, una estética antigua; el resultado no es exactamente una recreación, sino un producto nuevo, con una belleza nueva; en el caso de Garcilaso, sumamente sugerente, por la maestría con la que refunde la mitología para adaptarla a sus propias intenciones expresivas. Véanse, por ejemplo, los siguientes versos de la *Égloga III*:

libre mi alma de su estrecha roca,
por el Estygio lago conduzida,
celebrando t'irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido.

¹¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 30.

¹¹⁷ Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, pról. de Eugenio Garin, tr. de Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja, Barcelona: Akal, 2005 [1ª ed. 1860], p. 308.

(Égloga III, vv. 13-16)

La referencia implícita al mito reviste a la imagen del estado de ánimo de Orfeo llorando a Eurídice. Simplemente con la alusión al cruce del Estigio y a la idea de que el entorno es sensible a los lamentos del poeta, el autor recrea en la imaginación de su lector toda una escena mitológica que tiene que ver, en varios niveles, con la pena amorosa y, en especial, la expresión poética (o musical) de esa pena amorosa. Y a todo eso Garcilaso añade imágenes de su propia hechura, como la “estrecha roca” –el cuerpo cárcel del alma– o el hecho de que no sean los árboles y las rocas y los animales los que se conmueven con la música de Orfeo (o, en este caso, del yo lírico) sino el mismo río del inframundo –una imagen mucho más poderosa, y que encierra, además, el sentido de que el canto del poeta será tal que revierta el olvido y fije para siempre la memoria de su dama–.

El uso de la mitología clásica en la poesía de Garcilaso está ligado a la influencia de Petrarca y el petrarquismo; “la técnica petrarquista de Garcilaso incluye la influencia mitológica clásica en muchos sonetos de manera implícita y explícita, utilizando la alusión mitológica para dar mayor significado al poema”.¹¹⁸ La referencia mitológica implícita, explica Cruz, exige “una lectura informada para entablar una concordancia entre el mito y el poema”.¹¹⁹ En la adaptación que hace Garcilaso de los mitos a sus propios fines hay una “substitución metafórica del personaje mitológico”,¹²⁰ en la que “el mito implicado funciona como metáfora al

¹¹⁸ Cruz, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 89.

convertirse el poeta en el personaje mitológico, asumiendo su persona”.¹²¹ Así, el yo lírico encuentra nuevas formas de expresar su dolor, por ejemplo, o su melancolía; en vez de hacerlo directamente, lo puede hacer de manera alegórica, mediante la alusión a un mito que encierra, en sí, una narración y toda una serie de símbolos que contribuyen a decir lo que el poeta quiere. Entre los mitos que incluye Garcilaso en sus textos está el de Ícaro (Soneto XII), el de Dafne (Soneto XIII), el de Hero y Leandro (Soneto XXIX) y el de Orfeo (Égloga III, vv. 13-16 y 123-144).

Los poemas de Horacio fueron poco conocidos en la Edad Media; el “primer hombre moderno que se sintió entusiasmado por su discreto y perenne encanto” fue Petrarca.¹²² Sin embargo, no logró que sus contemporáneos compartieran su interés; no fue sino hasta fines del siglo xv, explica Highet, con el humanista florentino Landino y su discípulo Poliziano, que comenzó “la reputación moderna de Horacio”.¹²³ Así como Garcilaso incorporó a su obra la temática de la mitología griega (a través de las *Metamorfosis* de Ovidio), de Horacio tomó formas poéticas: “la perfección de la lírica horaciana debió de despertar el deseo de emularla mediante un riguroso cuidado de la forma. Por otra parte Ovidio acentuó la habilidad descriptiva de Garcilaso con los alardes técnicos de las *Metamorfosis*, admirablemente reproducidas en la Canción v y el Soneto XIII”.¹²⁴ Y, además de la atención que puso al cuidado de la forma en general, Garcilaso tomó formas específicas de la poesía de Horacio y las adaptó –por primera vez– al español. La lira, por ejemplo (una estrofa de tres versos heptasílabos y dos endecasílabos con la

¹²¹ *Ibid.*, p. 80.

¹²² Highet, *op. cit.*, p. 385.

¹²³ *Ibid.*, p. 386.

¹²⁴ Lapesa, *op. cit.*, p. 95.

disposición aBabB), es una forma horaciana que Garcilaso tomó de Bernardo Tasso, y que usó en la “*Ode ad florem Gnidi*”.¹²⁵ Como era la primera vez que se usaba en español, la forma estrófica tomó su nombre de la última palabra del primer verso del poema de Garcilaso: “Si de mi baja lira”.¹²⁶ Y la adaptación de formas poéticas no termina ahí:

había surgido el afán de implantar en la poesía vulgar metros y géneros usados en la clásica. [...] Participando en esta corriente general, Garcilaso amplía los cauces de su poética: junto al soneto y la canción, máximos logros del petrarquismo, cultivará la égloga, la elegía, la epístola y la oda. Y a veces, como sus contemporáneos, convertirá al soneto en sustituto moderno del epigrama clásico.¹²⁷

2.4. LA EXPRESIÓN ITALIANA

Las obras de Dante, Petrarca y Boccaccio que tuvieron influencia en la España del siglo XV fueron principalmente las obras en prosa.¹²⁸ No fue sino hasta principios del siglo XVI—con Garcilaso— que cobró especial importancia, como modelo de la lírica, el *Canzoniere* de Petrarca, por encima, incluso, de las obras morales a las que se había puesto tanta atención en épocas anteriores. A partir de ese momento, el *Canzoniere* se vuelve “código de amorosas sutilezas y modelo de buen decir para el hombre de entonces, que se preocupa en primer término de analizar su mundo interno,

¹²⁵ Cf. Highet, *loc. cit.*

¹²⁶ Cf. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, tr. y adaptación de Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid: Gredos, 1997, p. 373.

¹²⁷ Lapesa, *op. cit.*, pp. 95-96.

¹²⁸ Cf. Arce, *op. cit.*, p. 88.

recién descubierto, y en consecuencia gusta de la minucia psicológica con que el cantor de Laura se observa a sí mismo”.¹²⁹ La observación de sí mismo está relacionada con un nuevo interés renacentista por cultivar la propia persona –como testimonia el éxito que pudo tener un libro como el *Cortesano* de Castiglione, cuyo objetivo principal era ofrecer un modelo a seguir al noble de la época–. Este cambio se puede ver en Garcilaso en la manera en que adopta el estilo introspectivo del cancionero petrarquista y se preocupa por explorar las sutilezas del complejo estado de ánimo que provoca la pena amorosa.

Si el interés de Garcilaso por la literatura que se estaba produciendo en Italia despertó con la iniciativa de Boscán –después de su encuentro con Navagero– de adaptar las nuevas formas métricas al español, se vio significativamente aumentado por su estancia en Nápoles, en donde pudo entrar en contacto con autores como Luigi Tansillo y Bernardo Tasso: “Like his friend Boscán after his meeting with Navagero, Garcilaso wrote in a more Italian manner thereafter”.¹³⁰ Garcilaso llegó a la Academia de Pontano, en Nápoles, dos años después de que su máximo representante, Jacopo Sannazaro, había muerto. Sin embargo, su influencia en Garcilaso fue notable, como se verá más adelante. Y a esa influencia se suman las de varios otros escritores italianos:

Las influencias de Petrarca, Sannazaro, Ariosto, Tansillo, Dante, Pietro Bembo, Fracastoro, Bernardo Tasso y Nicolás Amanio son visibles en los versos de Garcilaso. Las más notables e insistentes son las de Petrarca, Sannazaro y Ariosto; Tansillo le suministra el plan para la *Égloga* I, y Fracastoro influye poderosamente en la primera *Elegía*. Los préstamos de los

¹²⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁰ Burke, *The Renaissance*, ed. cit., p. 33.

demás son menos frecuentes y de menor trascendencia.¹³¹

El que Garcilaso aceptara estas influencias implicaba que tenía que encontrar un balance entre la tradición hispánica que le precedía, la tradición clásica –vista con los ojos del Renacimiento– y la poesía “italianizante” de tradición petrarquista. Es un proceso de adaptación, de reformulación; como explica Burke, “the Italy which the non-Italians imitated was to some extent their creation, shaped by their needs and desires, just as the antiquity which both they and the Italians aspired to imitate was a construction of their own”.¹³²

El petrarquismo llega a España no como parte de una transición lenta –como sucede muchas veces con las nuevas corrientes literarias– sino en un momento específico, que es el momento en que Boscán decide experimentar con metros literarios y convence a su amigo Garcilaso de hacer lo mismo: “El advenimiento efectivo del Petrarca vulgar en la lírica castellana se realiza indudablemente en el siglo XVI a través de la obra de Boscán y Garcilaso y es un acontecimiento que afecta inminentemente a la lírica”.¹³³ A partir de entonces, ambos autores empezaron un mutuo “juego de influencias” en el que cada uno estimulaba al otro en su empresa creativa.¹³⁴ Si el objetivo de la reforma métrica de Boscán y Garcilaso era adaptar metros italianos al español –explica Margot Arce–, Petrarca era “el modelo más digno de imitación por la pulcritud y la musicalidad de sus endecasílabos”,¹³⁵ mismos que

¹³¹ Arce, *op. cit.*, p. 89.

¹³² Burke, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹³³ Manero, *op. cit.*, p. 66.

¹³⁴ Lapesa, *op. cit.*, p. 86.

¹³⁵ Arce, *op. cit.*, p. 90.

ejercían una “evidente fascinación [...] sobre el oído de Garcilaso”.¹³⁶ Según Lapesa, además, “Garcilaso debió de conocer muy pronto el *Canzoniere*, acaso antes de ensayar los nuevos metros: su amigo Boscán vertía en dobles quintillas similares tomados de una canción de Petrarca”.¹³⁷

Garcilaso toma de Petrarca temas y formas; además del uso del endecasílabo y del soneto, adopta los temas “comunes a la poesía amorosa del siglo XVI: la ausencia, razón (frente a pasión), la belleza de la amada, el desencanto, etc.”.¹³⁸ Su imitación, sin embargo –como es el caso con todos los modelos que imita–, no es directa. Explica Fucilla:

Sin imitar de cerca casi ninguna poesía, Garcilaso absorbe en sí mismo la forma y parte del contenido amatorio del petrarquismo de su tiempo. Recrea sus ideas perfeccionándolas con el alto lirismo y la incomparable armonía de su poderosa alma de poeta. Aun en los versos más claramente imitativos, y son muchos, hay un sello tan fuertemente personal que tiene el efecto de hacer disolver toda impresión de que son empréstitos.¹³⁹

Garcilaso desarrolla las ideas, cambia ligeramente las metáforas, vuelve las imágenes más expresivas; para ejemplificar este fenómeno, Arce compara el siguiente símil de Garcilaso

que temo ver deshechas tus entrañas
en lágrimas, como al lluvioso viento
se derrite la nieve en las montañas.

(Elegía I, vv. 22-24)

¹³⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹³⁷ Lapesa, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁸ Arce, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁹ Fucilla, *op. cit.*, p. 14.

con el pasaje imitado de Petrarca,

Qualor tenera neve per li colli
dal sol percossa veggio di lontano,
come 'l sol neve, mi governa amore¹⁴⁰

en el que la nieve se derrite por el calor del sol, y dice que el de Garcilaso “resulta muy exacto por la correspondencia entre lágrimas y viento lluvioso”.¹⁴¹

Uno de los cambios importantes que introduce Garcilaso es la tendencia a lo secular; no es casualidad que Garcilaso sea el único poeta de su época cuya obra carece de referencias religiosas. Incluso en pasajes específicos de Petrarca que Garcilaso toma como modelo, evita las alusiones a lo divino y transforma las imágenes para que no rebasen la esfera de lo mundano; así sucede en el siguiente ejemplo, que comenta Arce:

En dos casos (Canción IV, vv. 61-64, y Égloga I, vv. 372-375) Garcilaso refiere el poder de la belleza de la amada a cosas objetivas: los ojos pueden tornar clara la noche tenebrosa; la voz puede amansar los furiosos vientos. En cambio Petrarca, en los lugares que sirven de modelos para los pasajes citados, refiere ese poder a cosas subjetivas, morales: la mirada de Laura puede iluminar sus tinieblas interiores; su voz vence la ira y el desdén.¹⁴²

El amor deja de ser estímulo de espiritualidad, como lo es para Petrarca o para el *Dolce stil novo*; el amor y la pena amorosa son en Garcilaso pasiones puramente

¹⁴⁰ Francesco Petrarca, *Cancionero*, ed. y tr. de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid: Cátedra, 2004, p. 462, CXXVII, vv. 43-45 (“Si acaso tierna nieve en los collados / herida por el sol de lejos veo, / como el sol a la nieve, Amor me trata”, p. 463).

¹⁴¹ Arce, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 98-99.

humanas.¹⁴³

De entre los autores italianos contemporáneos a Garcilaso, el que más influyó sobre él fue Jacopo Sannazaro.¹⁴⁴ El mundo pastoril de las églogas de Garcilaso integra las influencias de las *Bucólicas* de Virgilio y la *Arcadia* de Sannazaro, misma que “le reveló el mundo, elemental y exquisito a la vez, del bucolismo, y acabó de habituarle a la contemplación estética de la naturaleza”.¹⁴⁵ Sannazaro, que imitó a Virgilio y a Teócrito, había traído la *Arcadia* al Renacimiento: “La gloria de haber sido el primero en explorar esta mítica *Arcadia*, trazando sus fronteras y bautizándola con este nombre, pertenece a Sannazaro. Él fue, en realidad, el Colón de este continente imaginario”.¹⁴⁶ La *Arcadia*, que se publicó en Venecia en 1504, tuvo un éxito enorme, y generó un sinnúmero de imitaciones. Se tradujo al francés en 1544 y al español en 1549¹⁴⁷ –aunque Garcilaso, por supuesto, la leyó en italiano–. “Las mentes renacentistas” –explica Lapesa–, “imbuidas de naturismo platónico, encontraban en la *Arcadia* la presentación artística de la belleza natural en sus arquetipos”.¹⁴⁸ Como se vio en el apartado anterior, el idilio pastoril representaba una alternativa –aunque sea imaginaria– a la vida en la corte, con sus ambiciones y sus placeres mundanos; a eso se debe, en buena medida, su popularidad: “La *Arcadia* convirtiéndose en el país de las maravillas para el espíritu de los jóvenes y las doncellas

¹⁴³ Cf. Lapesa, “La trayectoria poética de Garcilaso”, en Francisco López Estrada (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Tomo II. Siglos de Oro: Renacimiento*, Francisco Rico (dir.), Barcelona: Crítica, 1980, p. 129.

¹⁴⁴ Cf. Lapesa, *La trayectoria...*, ed. cit., p. 88.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Symonds, *op. cit.*, t. 2, p. 315.

¹⁴⁷ Cf. Highet, *op. cit.*, p. 265.

¹⁴⁸ Lapesa, *loc cit.*

de la nobleza, así en Madrid como en Ferrara, en el Londres isabelino y en el París de María Antonieta”.¹⁴⁹

Lapesa pone el ejemplo de la adjetivación para mostrar cómo Sannazaro deja huella en Garcilaso, quien, inicialmente parco en su uso de epítetos, empieza a usarlos –al estilo de Sannazaro– cuando, como en la *Arcadia*, describe la naturaleza y el mundo exterior (en vez del mundo interior, subjetivo, de muchos de los sonetos). Así, Garcilaso empieza a hablar de “*dulce soledad, llena plaza, soberbia puerta, grandes señores, alto pino, robusta y verde encina, manada pobre, verde selva, plata cendrada y fina, oro luciente y puro, grave peso, dulce sueño, manso ruido, canto no aprendido, etc.*”¹⁵⁰, al estilo de “el *drittissimo abete, la robusta quercia, el nodoso castagno, el fronzuto bosso, el ombroso faggio, el fragile tamarisco*”, de Sannazaro.¹⁵¹

Sin embargo no deja de haber una transformación. Una vez más –como con Petrarca–, Garcilaso se aleja de los referentes cristianos; si Sannazaro “realiza sin recato una curiosa mezcla de elementos paganos y cristianos”,¹⁵² Garcilaso incluye sólo los primeros en sus églogas. A pesar de que toma los elementos fundamentales que constituyen el mundo de la *Arcadia*, deja fuera la prodigalidad sensorial y la vacuidad argumental con las que escribe Sannazaro,¹⁵³ y opta en vez por una descripción más sobria y contenida. Además, la *Arcadia* garcilasiana no proviene exclusivamente de la de Sannazaro; están también las influencias clásicas que se han

¹⁴⁹ Symonds, *loc. cit.*

¹⁵⁰ Lapesa, *op. cit.*, p. 91. Los ejemplos son de la Égloga II.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 90. Para la explicación de este ejemplo, véanse las pp. 89-91.

¹⁵² Burckhardt, *op. cit.*, p. 310.

¹⁵³ Lapesa, *art. cit.*, p. 130.

visto en el apartado anterior, y las influencias de otras obras italianas, como el *Orlando* de Ariosto: “en aquel delicioso tejido de aventuras Garcilaso debió de admirar la fantasía viva y sorprendente, la gozosa lozanía; pero sobre todo la facilidad, la gracia suprema que, como una elegancia más, oculta el trabajo que ha costado alcanzarla”.¹⁵⁴ Si hacemos caso a Dámaso Alonso, la poesía de Garcilaso gana con la transformación, a tal grado que supera a los modelos que imita:

¿Por qué la virtud comunicativa de la representación de ese mundo en Garcilaso –en este imitador de lo italiano– es tan superior a toda la poesía italiana de su misma época, es decir, la poesía de donde el mismo Garcilaso procede? [...] Habría una razón. El paisaje de Garcilaso, que viene de Italia (Sannazaro, etc.), era ya en Italia convencional. En Italia, cansa. En España tiene la virtud fecundante y vivificante que al injerto arrancado del árbol viejo le infunde la savia del arbolillo reciente.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Lapesa, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵⁵ Alonso, *Poesía española...* ed. cit., p. 52.

CAPÍTULO 3: LA MELANCOLÍA AMOROSA EN LA POESÍA DE GARCILASO

La melancolía de la poesía de Garcilaso es fundamentalmente melancolía amorosa. Para el momento en el que Garcilaso escribe, la melancolía ya ha sido sustancia, enfermedad, temperamento y pecado; y, aunque conserva vestigios de todos los significados anteriores, se ha convertido, más que nada, en un estado de ánimo. Y ese estado de ánimo –por lo menos en el caso de la lírica petrarquista y de mucha de la literatura que trató el tema del amor siguiendo la tradición de los trovadores y luego del *Canzoniere*– deriva del amor no correspondido, de la pena amorosa. Como explica Mary Frances Wack en su libro sobre la enfermedad del amor, “If left untreated, [...] the disease of love could degenerate into melancholia, thought to be even more difficult to cure than lovesickness”.¹

La idea de melancolía amorosa, que, como se vio en el primer capítulo, fue de aparición relativamente tardía en el terreno médico –aunque existió en la poesía desde mucho antes–, se volvió cada vez más común a partir del Renacimiento, quizá gracias a que la figura del enamorado melancólico aparecía más y más en la literatura. En los tratados médicos sobre la melancolía se le fue dando paulatinamente más espacio a la faceta erótica; para principios del siglo XVII, Jacques Ferrand había publicado su *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie erotique*, y poco después Burton dedicaría una parte considerable de su *Anatomy* a lo que llamaría “love-melancholy”.² De acuerdo con Ferrand, “L’amour ou passion erotique est un

¹ Mary Frances Wack, *Lovesickness in the Middle Ages: the Viaticum and its Commentaries*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. xii.

² Cf. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, introd. de William H. Gass, introd. y ed. de Holbrook Jackson, New York: New York Review of Books, 2001 [1ª ed. 1621], “The Third Partition”, pp. 3-308.

espèce de rêverie procédant d'un excessif désir de jouir l'objet aimable. Or si cette espèce de rêverie est sans fièvre, accompagnée d'une peur et tristesse ordinaire, on la nomme mélancolie."³ Si se toma en cuenta esta definición, la melancolía –amorosa– aparece constantemente en la obra de Garcilaso: el yo lírico piensa continuamente en su dama, y desea todo el tiempo una unión que nunca se da; situación que se acompaña con las condiciones que pone Ferrand para que el estado sea 'melancolía' y no simple 'amor': el miedo, la tristeza y la ausencia de fiebre; la ausencia de fiebre puede ser signo de que es una dolencia más anímica que física, la tristeza es emoción recurrente en el yo lírico, y el miedo puede estar en la sensación de pérdida de camino, en la conciencia de que la fortuna es voluble y casi siempre adversa.⁴

Aunque no mencione directamente a una mujer, y aunque no siempre explique que la causa de su sufrimiento es la ausencia o la crueldad de su dama, cada vez que Garcilaso habla de 'dolor' hay una referencia implícita a la pena amorosa. El amor –conflictivo, doloroso, no correspondido– tiene una presencia constante en su poesía, es “el amor, de donde por ventura / naçen todas las cosas”, como dice el mismo

³ Jacques Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique* [1ª ed. 1612], en Yves Hersant (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005, p. 625.

⁴ Los poetas del *Dolce stil novo* mencionan con frecuencia la “paura” en el ámbito amoroso; véanse, por ejemplo, los siguientes versos de Guido Cavalcanti: “Io temo che la mia disventura / non faccia sì ch'i' dica: 'I' mi dispero', / però ch'i' sento nel cor un pensiero / che fa tremar la mente di paura” (“Mucho me temo que mi desventura / me obligue a decir: 'me desespero', / pues siento en el corazón un pesar / que de miedo hace temblar a la mente”), en Carlos Alvar (ed. y tr.), *El dolce stil novo. 47 sonetos y 3 canciones (Antología)*, pról. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Visor, 1884, pp. 66 y 67, respectivamente.

Garcilaso en la Epístola a Boscán (vv. 57-58).⁵ Y es como si esa mezcla tan particular de dolor y de anhelo amoroso –que es la esencia misma de la melancolía amorosa– invadiera toda su poesía, donde no se plantea ninguna escapatoria a ese atormentado estado de ánimo, y donde no ayudan ni la lejanía, ni el cambio de entorno, ni las obligaciones inmediatas de la vida cotidiana. Los tercetos del Soneto XXXIII, en el que el yo lírico se sitúa lejos, en las costas africanas, dan testimonio de esto:

Aquí donde el romano encendimiento,
dond' el fuego y la llama licenciosa
solo el nombre dexaron a Cartago,
buelve y rebuelve amor mi pensamiento,
hiere y enciend' el alma temerosa,
y en llanto y en ceniza me deshago.
(Soneto XXXIII, vv. 9-14)

Como explica Garcilaso en el Soneto XX, “los cuydados [...] son duros y tienen fundamentos / en todos mis sentidos bien echados” (vv. 5-8). Y los fundamentos del dolor están tan ‘echados’ en su obra poética como lo están en sus sentidos; la dolencia amorosa está presente en las imágenes que usa, en los juegos rítmicos, en la temática que elige para su poesía –no es coincidencia que todos los mitos que escoge representar en las telas de las ninfas de la tercera Égloga, por ejemplo, sean historias de pena amorosa–. Así que, de una manera u otra, toda la melancolía de la que se hablará en este capítulo estará ligada a la melancolía amorosa, que se inserta dentro del sistema de convenciones petrarquistas de la dama ideal y el enamorado que la anhela y la adora sin poder jamás alcanzarla.

Lo que se hace a continuación es un catálogo de tópicos que usa Garcilaso y

⁵ Como advertí en el capítulo 2, cito por la edición de Elías Rivers: Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Madrid: Castalia, 2001.

que tienen que ver con el imaginario de la melancolía. Los tópicos en cuestión son de sobra conocidos y han sido identificados y estudiados en la obra de Garcilaso desde hace varios siglos. Sin embargo, la propuesta que está detrás de la identificación y clasificación de tópicos en este capítulo es que la melancolía funciona en ellos como hilo conductor, que lleva de un tópico a otro, de una idea a otra, y que, por lo mismo, está estrechamente ligada con el significado de la poesía de Garcilaso. Esto no quiere decir que la lectura que busca la melancolía sea la única lectura posible de los poemas en cuestión; pero sí que la identificación de los rasgos que tienen que ver con la melancolía amorosa puede conducir a una lectura en la que se detecta una cierta unidad, como si el estado de ánimo melancólico estuviera siempre subyacente en la creación poética de Garcilaso. En efecto, se puede leer a Garcilaso sin poner atención a la melancolía –a fin de cuentas él no la menciona directamente– pero se perdería entonces un elemento de cohesión entre toda una serie de tópicos y recursos poéticos que Garcilaso usa y que carga de significado.

A lo largo del siguiente capítulo se revisarán, aparte de los ejemplos de la poesía de Garcilaso, algunos otros de autores que manejan tópicos similares. No se habla, en esos casos, necesariamente de influencias; algunos de los ejemplos que se usan pertenecen a otras literaturas europeas y pueden ser incluso posteriores a la época de producción de Garcilaso. Sin embargo las coincidencias y los puntos de contacto entre los autores que se mencionan y nuestro poeta no se deben a la casualidad; se trata de ideas, de imágenes, de tópicos que están presentes como parte de la cultura del Renacimiento y de la tradición occidental. Y en este sentido las ‘coincidencias’ son reveladoras porque hablan de cómo se entendía en esa época la melancolía, de cuáles eran los aspectos de la vida con los que se relacionaba; la inclusión en este análisis de ejemplos de otros autores europeos se debe, entonces, a

un interés por tener más elementos para completar una visión un poco más amplia del mundo de representaciones de la melancolía.

3.1. CIRCUNSTANCIAS

Una de las características de la melancolía, como se ha visto en el primer capítulo, con los ejemplos de Petrarca y el rey Felipe el Bueno, es que, como estado de ánimo, no necesita tener una causa perceptible. Uno puede estar melancólico en un momento dado –o incluso sufrir de melancolía constante– sin que nada exterior lo motive. Sin embargo, como habrá quedado claro en el capítulo inicial, también hay melancolía con causa –como la de Macías, el poeta de Cancionero, que dice “anda meu coraçon / muy triste e con razón”⁶–. Muchas veces la melancolía surge en respuesta al sufrimiento amoroso, a las adversidades de la fortuna, a la conciencia de la fugacidad de la vida y a la lejanía de la patria y de la amada; circunstancias que llevan al yo lírico a sufrir de melancolía, aunque puedan ser meros disparadores de un estado de ánimo con el que se tiene una afinidad natural.

3.1.1. *Desdén de la amada*

El tópico de la dama desdeñosa y cruel es, como bien se sabe, una constante de la poesía petrarquista, y la poesía de Garcilaso no es la excepción. La unión del

⁶ *Apud* Guillermo Díaz-Plaja, *Tratado de las melancolías españolas*, Madrid: Organización Sala, 1975, p. 207.

enamorado con su amada depende de que ella acepte, pero ella jamás lo hace; así está planteado en la queja que hace Salicio a Galatea en la Égloga primera:

Si no tuvieras condición terrible,
siempre fuera tenido de ti en precio
y no viera este triste apartamiento.
(Égloga I, vv. 186-188)

El problema es la “condición terrible” de ella, que lleva al enamorado a consumirse en lamentos y en melancolía. Esa terrible condición se expresa de varias maneras; una de ellas es mediante la imagen de la ‘dureza’ de la dama, que representa lo inamovible de su voluntad y lo insensible que es hacia el sufrimiento del hombre; otra forma es mediante la imagen de la frialdad, y la oposición de la frialdad de la mujer a la calidez del deseo del enamorado. Tanto la frialdad como la dureza representan el desdén de la amada, que para el yo lírico se traduce como crueldad. Ambos recursos están ejemplificados en el siguiente fragmento de la primera Égloga:

¡O más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemó
más elada que nieve, Galatea!
(Égloga I, vv. 57-59)

La imagen del mármol reúne a la vez dureza y frialdad, y el contraste fuego-nieve, además de representar la angustia del enamorado ardiente que se enfrenta a un rechazo helado –un contraste que es, por lo demás, sumamente erótico, gracias a la yuxtaposición de dos sensaciones físicas opuestas, de dos extremos de la pasión– traza una relación entre el código petrarquista de amor no correspondido y la tradicional ambivalencia de la melancolía (que, como sustancia, según el *Problema*

XXX, I, es o muy caliente o muy fría,⁷ y, como concepto, constantemente encierra opuestos dentro de sí: locura-lucidez, abatimiento-manía, dolor-placer, etcétera). La asociación del fuego con el enamorado y el hielo (o nieve) con la dama se volvió un tópico muy usado para representar el amor no correspondido; Quevedo dice que el amor “Es yelo abrasador, es fuego helado”,⁸ por ejemplo, y en el Soneto *XXX* de la serie *Amoretti* de Edmund Spenser se usa la misma imagen para plantear la paradoja de que el fuego del amante no derrite el hielo de su amada, y, a la inversa, el hielo de ella no sólo no logra apagar la pasión de él, sino que la incrementa:

My love is lyke to yse, and I to fyre;
How comes it then that this her cold so great
Is not dissolv'd through my so hot desyre,
But harder growes the more I her intreat?⁹

Una tercera forma de expresar la crueldad de la dama es llamarla fiera, con lo que queda entendido que carece enteramente de piedad por la condición del enamorado y se constituye como su ‘enemigo’ –*myn ennemy*, *Alas, / That is my lorde*”, como dice Thomas Wyatt en su traducción libre de “*Passa la nave mia*” de Petrarca–.¹⁰ Véanse, como ejemplo, los siguientes versos de la *Égloga* segunda:

“¡O fiera”, dixes, “más que tigre hircana
y más sorda a mis quejas qu’el rüydo

⁷ Cf. Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I*, pról. y notas de Jackie Pigeaud, tr. de Cristina Serna, Barcelona: Quaderns Crema, 1966, p. 103.

⁸ *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, tomo I, parte II, Madrid: Castalia, 2001, p. 533.

⁹ En *The Complete Poetical Works of Edmund Spenser*, ed. de R. E. Neil Dodge, Cambridge, Mass.: The Riverside Press, 1908, p. 723 (vv. 1-4 del soneto *XXX* de *Amoretti*).

¹⁰ Thomas Wyatt, en Phillis Levin (ed.), *The Penguin Book of the Sonnet. 500 Years of Classic Tradition in English*, New York: Penguin, 2001, p. 4 (“*My galy chargèd with forgetfulness*”, vv. 3-4).

embravecido de la mar insana
(Égloga II, vv. 563-565)

Además de la comparación de la amada con el ‘trigre hircano’,¹¹ Garcilaso usa la imagen del “rüydo / embravecido de la mar insana” para representar hasta qué punto la mujer es sorda a las quejas del enamorado. Esta imagen se podría comparar con los versos de Camões que se vieron en el primer capítulo; en ambos casos el yo lírico le cuenta sus penas al mar, salvo que en el caso de Camões las ondas marinas sirven como conducto para transmitir el pensamiento melancólico a la enamorada, mientras que en los versos de Garcilaso el ruido del mar ahoga las quejas del yo lírico y lo ‘embravecido’ de las aguas se equipara a la fiereza de la mujer.

En la Égloga primera, el autor usa el mito de Orfeo –el tópico del lamento que mueve las piedras, los árboles y los animales– para enfatizar el ‘endurecimiento’ de la dama hacia las quejas del enamorado; ahora la dama ya no es simplemente una fiera, es ‘más fiera que las fieras mismas’, porque, a diferencia de ellas, no abre sus oídos al ‘llanto triste’ del que la ama:

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que s’inclinan;
las aves que m’escuchan, cuando cantan,
con diferente boz se condolecen
y mi morir cantando m’adevinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado
dexan el sossegado
sueño por escuchar mi llanto triste:

¹¹ Fernando de Herrera explica que Hircania es una provincia asiática “fertilíssima de fieras i tigres” (*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 2001, p. 838).

tú sola contra mí t'endureciste
(Égloga I, vv. 197-207)

El hecho de que la dama sea sorda a las quejas del enamorado, de que lo desprecie con enorme frialdad, es causa, naturalmente, de sufrimiento y de melancolía. En los últimos versos del Soneto X se puede ver cómo la crueldad de la dama deriva en la melancolía del enamorado:

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque desseastes
verme morir entre memorias tristes.
(Soneto X, vv.12-14)

La dama eleva las esperanzas del enamorado sólo para tener luego el placer de verlo sumergido en una mayor tristeza.

3.1.2. *Lejanía de la amada y de la patria*

El estar alejado de lo que se ama y lo que se anhela es una de las circunstancias que con mucha frecuencia provocan melancolía. La lejanía tiene la capacidad de hacer que las imágenes de lo que no se tiene, de lo que se extraña, se presenten a la memoria con una frecuencia casi obsesiva –fenómeno que, como se ha visto antes, es síntoma de melancolía–. Es el caso, por ejemplo, de *Las Tristes* de Ovidio –que se vio en el apartado sobre Antigüedad– o del siguiente soneto de Gutierre de Cetina, en el que el yo lírico piensa en su amor cuando está rodeado por la guerra; situación, uno pensaría, poco propicia para la reflexión amorosa:

Entre armas, guerra, fuego, ira y furores,

que al soberbio francés tienen opreso,
cuando el aire es más turbio y más espeso,
allí me aprieta el fiero ardor de amores.¹²

Y es el caso, también, de Garcilaso, como se puede ver en el primer ejemplo de este capítulo, en el que el yo lírico, lejos de su dama y de su tierra, se deshace “en llanto y en ceniza”; imagen sumamente melancólica gracias a la languidez que implica el ‘deshacerse’ y a la evocación de las cenizas, materia melancólica por su color opaco, por su proximidad a la tierra y por su relación semántica con lo que se acaba, lo que se consume, lo que muere. La situación que describen estos versos –y los de Gutierre de Cetina– es la de un melancólico, que es capaz de abstraerse de su entorno –a pesar de ser un entorno sumamente demandante– gracias a la fuerza que ejerce sobre él la imagen de su dama; el deseo de ella es tan fuerte que excluye todo lo demás.

Paradójicamente, la distancia acerca, en el ánimo, lo que no está presente; lejos de hacer que el objeto amado se difumine, la ausencia hace que el sujeto mantenga constantemente en la fantasía aquello que desea. Es lo que sucede en los siguientes dos ejemplos de la Elegía II; la pena amorosa incrementa en la medida en que la dama se vuelve más inalcanzable –ahora no sólo es cruel, sino que además está lejos–:

Yo solo fuera voy d’aqueste cuento,
porque’l amor m’aflige y m’atormenta
y en el ausencia crece el mal que siento
(Elegía II, vv. 70-72)

Mas ¡ay!, que la distancia no descarga
el triste corazón, y el mal, doquiera

¹² Gutierre de Cetina, en José Manuel Blecua, *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*, 3a ed., Madrid: Castalia, 1991, p. 145 (vv. 1-4).

que'stoy, para alcançarme el braço alarga
(Elegía II, vv. 172-174)

Es el mismo tono con el que Garcilaso cierra la elegía; no importa cuán lejos pueda uno estar, no hay forma de salvarse de la pena amorosa, los celos y la melancolía. En los últimos siete versos del poema está de nuevo el tópico de que en ningún lugar podrá el yo lírico “estar seguro”, estar a salvo de su dolor, a lo que se suma el contraste –cuya relación con la melancolía ya se ha discutido antes– entre el hielo y el fuego (“en el rigor del yelo” frente a “d'aqueste bivo fuego”). Y también en el último verso está cifrada la melancolía: “diverso” está usado “con sentido de participio: separado, dividido, fluctuante”,¹³ de manera que “diverso entre contrarios” tiene mucho que ver, por lo menos a nivel de imagen, con ese estar escindido, con ese fluctuar entre opuestos que es inherente al estado de ánimo melancólico; y más si se toma en cuenta el resto del verso: “...diverso entre contrarios *muero*”. Hay evidentemente un dolor en ese estar dividido, un desgarré. En su comentario a este pasaje, Herrera incluye unos versos de Garci Sánchez de Badajoz que ilustran la melancólica paradoja de ‘morir diverso entre contrarios’:

pues si los fríos umores
se curan con el calor,
su adversario,
¿cómo muero yo de amores
curado con desamor,
su contrario?¹⁴

Por más que sea una muerte figurada, por el puro hecho de que “muero” sea la última

¹³ Rivers, ed. cit., nota al verso 193.

¹⁴ Herrera, *op. cit.*, p. 662.

palabra de la elegía de Garcilaso, queda una sensación de languidez, de que lo que resulta de estar “diverso entre contrarios” es un aniquilamiento, aunque sea un aniquilamiento anímico –que se refuerza, como en “verme morir entre memorias tristes”, con la aliteración, en este caso en *r*, que propicia una articulación lenta–:

y en el rigor del yelo, en la serena
noche, soplando el viento agudo y puro
que'l veloce correr del agua enfrena,
d'aqueste bivo fuego, en que m'apuro
y consumirme poco a poco espero,
sé que aun allí no podré estar seguro,
y así diverso entre contrarios muero.
(Elegía II, vv. 187-193)

Otro de los problemas de estar lejos tiene que ver con la complicación o la imposibilidad de comunicarse con la dama; en el poema de Camões que se vio en el capítulo anterior, por ejemplo, el mar es el único conducto de comunicación con la amada –pero es, a fin de cuentas, un conducto falso, y la comunicación se queda en anhelo–. En la Canción III de Garcilaso se usa un motivo similar: las aguas (en este caso del Danubio) que sirven de única vía de contacto con otras tierras:

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

(Canción III, vv. 53-65)

Hay, sin embargo, un cambio significativo con respecto al poema de Camões. En este caso el río no conduce a la dama; lo más que se plantea es que alguien ajeno encuentre las palabras, en cuyo caso el poeta le pide que las entierre. La situación que describen estos versos es todavía más desesperanzada que la que recrea Camões.

Así como la lejanía de la amada puede provocar melancolía, también lo puede hacer la lejanía de la patria, de la tierra natal. Como explica Orobítg, la cultura del siglo XVI asocia la melancolía con la debilidad, la pérdida y el exilio; la autora da como ejemplo la siguiente cita de Luis Vives, en la que señala que la melancolía nace de la conciencia de la pérdida: “A veces nace la tristeza de la sola ausencia del bien [...]. También son muchos los que se entristecen después de los banquetes”.¹⁵ En Garcilaso no hay una distinción clara entre la pena que provoca estar lejos de España y la que provoca el estar alejado de la dama, pero sí hay muestras de que no sólo es ella la que provoca el dolor. Véase, por ejemplo, el primer cuarteto del Soneto III:

La mar en medio y tierras é dexado
de quanto bien, cuytado, yo tenía;
y yéndome alexando cada día,
gentes, costumbres, lenguas é passado.
(Soneto III, vv. 1-4)

El ‘bien’ puede referirse a la mujer o a la tierra, pero la enumeración “gentes, costumbres, lenguas” ya se refiere a la nostalgia de una nación, no de una persona. La distancia –el mar y las tierras que lo separan de su bien– es lo que provoca las

¹⁵ *Apud* Christine Orobítg, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 110.

cuitas del yo lírico; y a ese estar ‘cuitado’ a causa de la lejanía se le puede llamar melancolía.

3.1.3. *Fortuna adversa*

El estar alejado de la patria y de la amada no se debe a la voluntad del yo lírico, no es resultado de ninguna decisión suya; la causa de su lejanía es la fortuna, que parece estar empeñada en hacerle daño:

Mas la fortuna, de mi mal no harta,
me aflige y d'un trabajo en otro lleva;
ya de la patria, ya del bien me aparta,
ya mi paciencia en mil maneras prueba
(Égloga III, vv. 17-20)

El sentir que las fuerzas superiores –el cielo, los hados, la fortuna, el destino; que funcionan todos de manera equivalente– están concertadas en contra de uno es fuente de mucha melancolía en la poesía de Garcilaso. Es una fuerza externa al yo lírico la que lo ‘entrega’ a la voluntad de la dama cruel y lo hace sufrir de pena amorosa y melancolía:

No vine por mis pies a tantos daños:
fuerzas de mi destino me truxeron
y a la que m'atormenta m'entregaron.
(Canción IV, vv. 21-24)

En esa situación, lo único que le resta al poeta es el lamento y la melancolía; no tiene ningún tipo de favor con la fortuna, la balanza está inclinada siempre en su contra, cosa que lo deja como un ente completamente pasivo, un receptáculo de inacabable

dolor:

El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto
que a sempiterno llanto
y a triste soledad m'á condenado
(Egloga I, vv. 288-291)

La constante en todas las menciones de la fortuna es la idea de que está siendo injusta; de que una situación que está balanceada para el resto de los mortales está claramente inclinada en contra del yo lírico, que se pinta como la excepción a la fuerza igualadora de los hados –porque con él no son igualadores, son desiguales–:

Y es para mí la ley tan desygal
que aunque inocencia siempre en mí conoçe,
siempre yo pago el yerro ageno y mío.
(Soneto XXXII, vv. 9-11)

La fortuna actúa sistemáticamente en contra de él; traiciona su propia naturaleza mudable para hacerle daño siempre:

Aqueste premio mi servir alcança,
que en sola la miseria de mi vida
negó fortuna su común mudança.
(Elegía II, vv. 166-168)

Estrechamente emparentada con la idea de que la fortuna siempre es adversa está la idea, también presente en Garcilaso, de que viene primero un disfrute, una cierta medida de tranquilidad –como para tentar al yo lírico– e inmediatamente después un cambio de fortuna, que deja al poeta en un estado peor –un estado más melancólico– al que tenía antes de la breve alegría inicial. En el Soneto XX se usa una imagen vegetal para representar la idea de que las fuerzas superiores –los duros

vientos– arrancan los pensamientos, las esperanzas, como si fueran tiernos brotes:

Con tal fuerza y vigor son concertados
para mi perdición los duros vientos
que cortaron mis tiernos pensamientos
luego que sobre mí fueron mostrados.
(Soneto XX, vv. 1-4)

Y las imágenes del reino vegetal están presentes también en otros poemas; en los cuartetos del Soneto XXV, por ejemplo, el hado ‘corta el árbol’ y esparce por el suelo “fruta y flores”, que corresponden a los amores y la esperanza que se transforman en ceniza en el siguiente cuarteto (transformación similar a la que se ha visto antes en el Soneto XXXIII, “y en llanto y en ceniza me deshago”):

¡O hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste'l árbol con manos dañosas
y esparziste por tierra fruta y flores.
En poco espacio yazen los amores,
y toda la esperanza de mis cosas,
tornados en cenizas desdeñosas
y sordas a mis quejas y clamores.
(Soneto XXXIII, vv. 1-8)

La imagen de las frutas y flores esparcidas por tierra tiene una tradición larga; Herrera la identifica en Petrarca y en Virgilio, y Lapesa encuentra un referente en la prosa XII de Sannazaro.¹⁶ Esta idea de frutos o de flores que caen tiene una relación con la simbología melancólica: la tierra, como se ha visto antes, es el elemento de la melancolía, y –sobre todo en las representaciones gráficas en torno al tema– existe

¹⁶ Rivers, ed. cit., nota al verso 3.

la idea de que la tierra ejerce cierta atracción melancólica;¹⁷ de ahí la cabeza caída y la mirada hacia el suelo.¹⁸ El que los frutos caigan sobre la tierra –sobre todo si luego se identificarán con cenizas– crea una imagen que se puede insertar dentro del imaginario tradicional de la melancolía.

Así como la fortuna hace desdichado al yo lírico, la fortuna mata también, y mata antes de tiempo, cosa que repercute en mayor dolor y melancolía del poeta. Es el caso de la muerte de don Bernaldino en la Elegía I, por ejemplo:

No contenta con esto, la enemiga
del humano linage, que embidiosa
coge sin tiempo el grano de la espiga,
nos á querido ser tan rigurosa
que ni a tu juventud, don Bernaldino,
ni á sido a nuestra pérdida piadosa.
(Elegía I, vv. 97-102)

Y es el caso también de la muerte de Elisa en la Égloga I:

Acuérdome, durmiendo aquí algún ora,
que, despertando, a Elissa vi a mi lado.
¡O miserable hado!
¡O tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!
(Égloga I, vv. 257-262)

¹⁷ Cf. Orobitg, *op. cit.*, pp. 31-38.

¹⁸ Probablemente la representación gráfica más influyente de la melancolía sea la *Melencolia I* de Durero (véase la fig. 1, al final de este capítulo), en la que una Melancolía femenina, alada, está sentada sobre un escalón, con la mejilla recargada sobre su puño izquierdo, rodeada de toda una serie de instrumentos de estudio y en medio de un paisaje nocturno y sombrío. Para una interpretación moderna de este grabado (que toma en cuenta las interpretaciones de Burton, Giehlow, Warburg, Panofsky y Saxl) véase el artículo de Peter-Klaus Schuster, “*Melencolia I*, Dürer et sa postérité”, en Jean Clair (dir.), *Mélancolie: Génie et folie en Occident*, Paris: Gallimard, 2005, 90-103.

En este lamento melancólico, que recuerda la felicidad pasada pero en ningún momento olvida el dolor presente, el hado es el responsable de haber terminado, antes de su debido curso, la vida de Elisa; y la razón está, de alguna forma, en lo precaria que es la vida misma, la “tela delicada”, incapaz de oponer ninguna resistencia a “los agudos filos de la muerte”.

3.1.4. *Fugacidad de la vida*

Además de la imagen de la fragilidad de la vida ante lo implacable del hado, hay otro elemento importante en los versos de la *Égloga I* en los que se lamenta la muerte de Elisa: la conciencia del paso del tiempo, que siempre pasa en detrimento del placer del yo lírico. Hay varias referencias al tiempo: “algún ora”, “antes de tiempo” y la imagen del hado que corta el hilo de cada vida humana, arbitrariamente, después de cierto plazo. En cada uno de los casos el tiempo provoca melancolía. El yo lírico tiene la conciencia de que es un mal inevitable, inherente a la vida, pero aun así cede al impulso de resistirse a él, aunque su resistencia sea simplemente un lamento.

La idea de que el placer es breve y siempre lo interrumpe alguna fuerza externa y superior –el destino, el tiempo, etcétera– es un tópico muy extendido en la poesía renacentista. Esta adversidad impide, además, el disfrute pleno de la belleza por el miedo constante de que venga el temido cambio de fortuna. Véanse, por ejemplo, los siguientes versos de Luis Milán, en los que la inminencia de los “tristes hados” turba una escena por lo demás agradable y reposada:

*¡Oh qué fresco y claro día,
si no turban tristes hados
la alegría.*

Rosas de esta pradería,
cogidas y por coger,
bien nos va con el placer,
pues nos hace compañía;
buena va la montería,
*si no turban tristes hados
la alegría.*¹⁹

Lo que resulta del contraste entre la alegría presente y la conciencia de que los hados la pueden romper en cualquier momento es una sensación de melancolía. La posibilidad de disfrutar el bien presente se cancela –o se ha cancelado ya, en el caso de Garcilaso, antes del momento que narra el poema–: “¡O bien caduco, vano y pressuroso!”, dice en la *Égloga* primera (v. 256). El yo lírico ya está desengañado, y ese desengaño le produce melancolía.

La idea de pérdida repentina –relacionada muy estrechamente con la idea de cambio de fortuna que se ha visto antes– se representa con un motivo que es recurrente en la poesía de Garcilaso: el perderlo todo en una hora o en un día: “Junto todo mi bien perdí en un ora” (*Égloga* II, v. 336); o “¡O cuánto bien s’acaba en solo un día! / ¡O cuántas esperanças lleva el viento!” (Soneto XXVI). Que sea un día o una hora no tiene en realidad ninguna diferencia; lo importante es que ambos representan un plazo corto de tiempo –un instante en que todo lo bueno que se había acumulado durante un plazo más largo se pierde–.²⁰ Este proceso es muestra de la fugacidad y la fragilidad de las cosas: apenas un momento basta para destruir todo lo construido. El

¹⁹ En Blecua, *op. cit.*, p. 47.

²⁰ Véase, para la repetición del motivo “un ora” y “un día”, Sofía Carrizo Rueda, “Esperanza-fugacidad-fragilidad: Propuestas para un motivo de la poesía de Garcilaso”, *Revista de Filología Española*, 67:1-2, 1987, 107-116.

hecho de que estas frases se repitan a lo largo de la obra de Garcilaso les da un peso, una resonancia, como si fuera un lamento –melancólico– que suena constantemente.

En algunos casos el yo lírico se lamenta amargamente de esta situación –como en los dos ejemplos de arriba– y en otros asume la situación con cierta medida de resignación melancólica:

Y al fin de tal jornada
¿presumen d’espantarme?
Sepan que ya no puedo
morir sino sin miedo,
que aun nunca qué temer quiso dexarme
la desventura mía,
que’l bien y el miedo me quitó en un día.
(Canción III, vv. 45-52)

La desventura –equivalente a la fortuna adversa de la que se habló en el apartado anterior– le ha quitado al poeta tanto el bien como el miedo a morir; porque, a la hora que le quita, de golpe, el bien, le quita el sentido a la vida.

Detrás del motivo de “todo mi bien perdí en un ora” subyace la idea de que los placeres del amor son siempre efímeros. Se trata de una idea muy extendida en la tradición; el siguiente ejemplo de Ariosto es uno entre un sinnúmero de ejemplos posibles:

Deh! perche son d’amor sì rari i frutti?
deh! perche del gioir sì breve il tempo?
perche sì lunghi e senza fine i lutti?²¹

Es la misma idea que trata Garcilaso en el Soneto X. Las “dulces prendas” que antes

²¹ *Orlando furioso*, VIII, en Manuel Durán (ed. y tr.), *Antología de la poesía italiana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, p. 128 (“¡Ay! ¿por qué del amor son tan escasos / los frutos, y tan breves sus delicias? / ¿por qué tan larga y sin confín la pena?”; p. 129).

representaban “tanto bien”, pasan a ser fuente de “grave dolor”:

¡O dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres quando Dios quería,
juntas estáys en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dixera, quando las passadas
oras que'n tanto bien por vos me vía,
que me aviades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una ora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
lleváme junto el mal que me dexastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque desseastes
verme morir entre memorias tristes.

(Soneto X)

De nuevo está presente el motivo de “una ora”; pero en este caso no hay una conciencia anticipada de que el disfrute se acabará (como en el poema de Luis Milán), sino un lamento de que ya se ha acabado, y el recuerdo nostálgico de un tiempo anterior, en el que el yo lírico no sospechaba aún que se acabaría. Como explica Etcheverry, “la sensación íntima y desgarrada del tiempo surge como motivo repetido, como impresión subyacente en todo el poema.”²² Las palabras “memoria”, “passadas horas”, “un hora”, “algún día”, “por términos”, “muerte” y “morir” relacionan el paso del tiempo con la sensación de pérdida que tiene el yo lírico. Es la conciencia melancólica de que el tiempo se lleva consigo todos los bienes, de que la felicidad está condenada a esfumarse pronto.

Una de las vertientes de la conciencia del carácter efímero de las cosas es el

²² J. E. Etcheverry, “Un soneto clásico: el X de G.”, *Número*, 3, 1951, p. 346.

temor a la vejez; el saber que se aproxima es fuente de melancolía, así como la vejez misma es una edad melancólica (en la equiparación de los cuatro humores y las cuatro edades del hombre, la melancolía corresponde a la última de las edades). En Garcilaso lo que hay es una anticipación de la vejez, que tiñe de melancolía los placeres presentes. Y esa melancolía que anticipa penas futuras puede conducir a otros tópicos importantes: el *carpe diem* y el *collige, virgo, rosas*, en los que prevalece la idea de que se tiene que aprovechar el momento presente porque la juventud y la belleza son ineludiblemente fugaces; como dice Miguel Ángel en otro poema, “non è danno pari al tempo perso”.²³ Es el caso del Soneto XXIII, en el que el *carpe diem* –que en otros poemas puede ser un impulso más alegre– está cargado de cierta melancolía, sobre todo hacia el final del poema:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo ayrado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento elado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hazer mudança en su costumbre.

(Soneto XXIII, vv. 9-14)

En vez de acabar en una nota alegre, como podría sugerir la recomendación de coger “el dulce fruto” de la “alegre primavera”, el soneto acaba con el recordatorio de la razón por la que hay que coger ese dulce fruto a tiempo; un recordatorio triste para impulsar una acción feliz, un disfrute cercano, inmediato. Pero el problema es que el recordatorio parece pesar más que la promesa de aprovechar la alegría presente: lo que queda resonando al final del soneto es la imagen del viento helado que destruye los pétalos delicados de la rosa, y la idea de que el tiempo no tiene consideración para

²³ *Ibid.*, p. 88.

nada, de que no hace excepciones en su movimiento destructivo. Como dice Dámaso Alonso, “en el fondo del *collige, virgo*, hay una filosofía de desencanto”.²⁴

Así como está presente la idea de que el tiempo acaba con la juventud, también está la conciencia –más grave– de que el tiempo acaba con la vida, de que el tiempo se mueve rápido y la vida es corta. Es la angustia que se expresa en “Je vous envoie un bouquet...” de Ronsard, una angustia que puede ser también un lamento melancólico:

Le temps s'en va, le temps s'en va, ma dame;
Las! le temps, non, mais nous nous en allons,
Et tôt serons étendus sous la lame²⁵

El tiempo es fijo; el tiempo no hace “mudança en su costumbre”; el problema somos nosotros, que no somos ‘fijos’, sino seres efímeros. El siguiente pasaje de la Égloga I está construido entorno al tópico del *ubi sunt* –el “mais où sont les neiges d’antan?” de Villon del que se habló en el primer capítulo– salvo que los elementos que se extrañan no son los que constituyeron un mundo mejor, anterior, sino los encantos de la amada que ha muerto, que el poeta enumera uno por uno:

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se bolvían?
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos
que de mí mis sentidos l’offrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro

²⁴ Dámaso Alonso, “Garcilaso, Ronsard, Góngora (apuntes de una clase)”, en *Obras completas*, Madrid: Gredos, 1972, vol II, p. 548.

²⁵ En André Lagarde y Laurent Michard, *XVI siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris: Bordas, 1970, p. 142, vv. 9-11.

como a menor tesoro
¿adónde 'stán, adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la oscura, desierta y dura tierra.
(Égloga I, vv. 267-281)

La enumeración de las gracias de Elisa está llena de imágenes luminosas: “*claros* ojos”, “*blanca* mano”, cabellos dorados –más que el oro mismo–, “*blanco* pecho”. En cambio el último verso del pasaje provoca la imagen inversa, una imagen opaca, oscura: “la oscura, desierta y dura tierra”. Y en ese cambio, en ese contraste –entre un feliz tiempo pasado y un presente lleno de duelo–, está cifrada la melancolía. En ese último verso se tocan tres rasgos de la melancolía: la oscuridad, que tiene que ver con el color negro de la bilis; el carácter desierto, que se puede asociar a la sequedad de la melancolía (un humor frío y seco); y la tierra, que le corresponde en la equiparación de elementos y humores.

3.2. EFECTOS

La melancolía, cuando las circunstancias la despiertan o cuando se impone la propensión natural, empieza a invadir poco a poco el ánimo y afecta la manera en que el sujeto ve las cosas, como si el humo negro que, según los médicos, subía al cerebro, turbara la visión. Entre los efectos que esa creciente melancolía provoca está la pérdida de esperanzas, la languidez, las mudanzas de ánimo, y, en casos extremos,

la locura.

3.2.1. *Pérdida de las esperanzas*

Entre los primeros efectos de la melancolía está la pérdida de las esperanzas; esperanzas de alcanzar a la amada, de que la fortuna sea menos adversa. La esperanza, en la poesía de Garcilaso, es una figura escurridiza: aparece por momentos, como si el yo lírico recuperara de pronto parte de sus energías, pero pronto se va de nuevo, y el poeta regresa a su abatimiento anímico habitual. Es lo que sucede en la imagen de los siguientes versos de la Canción IV, en la que el yo lírico no logra ver la cara de la esperanza, no logra asirla, aunque alcance a ver de lejos su figura:

muéstrame 'l esperança
de lexos su vestido y su meneo,
mas ver su rostro nunca me consiente
(Canción IV, vv. 90-92)

Garcilaso usa, a lo largo de su poesía, distintas imágenes para representar la esperanza que se pierde. En una de ellas, se equipara la esperanza a la luz y al calor –a la “lumbre”– que falta, que se extingue:

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperança, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.
(Soneto XXXVIII, vv. 12-14)

Es significativo que el poeta diga que antes “andar solía” con esa lumbre; se trata de una esperanza que se pierde, no de una que nunca se tuvo; y esa diferencia es la que hay entre un pesimismo de origen y la experiencia melancólica de la pérdida. La

alegoría de este terceto –a la que Herrera llamó “hermosíssima” y de la que dijo que no sabía “si se hallará en la lengua latina otra más ilustre i bien tratada”²⁶– funciona a la perfección; mucha de la fuerza evocadora de la imagen está en el contraste entre lo luminoso (la esperanza, la lumbre) y lo oscuro (“la oscura región de vuestro olvido”), y en el oscurecimiento final que produce la idea de que la luz que antes estaba ya no está, de que ya no hay nada que ilumine, ni que salve del olvido de la dama. Las imágenes de oscurecimiento y de luces que se extinguen forman parte del imaginario de la melancolía: un ejemplo podría ser el pasaje que se ha visto en el primer capítulo en el que Hildegarda de Bingen habla del origen de la melancolía, y usa la imagen de una lámpara que se apaga y deja la mecha humeante para referirse a la melancolía que el diablo infunde en Adán.

Otra imagen que usa Garcilaso y que tiene que ver con la pérdida de esperanzas es la de la pérdida del camino. Se trata de una imagen tópica en la poesía renacentista; véanse, por ejemplo, los siguientes versos de Spenser: “Lackyng my love I go from place to place, / lyke a young fawne that late hath lost the hynd”.²⁷ Cuando el amante no tiene a su enamorada –y sobre todo cuando no tiene esperanzas de tenerla– camina errante, porque pierde su punto de referencia, que es siempre ella (recuérdese, por ejemplo, el soneto “Passa la nave mia” de Petrarca, en el que el yo lírico pierde el camino si no tiene como guía las estrellas, los ojos, de la dama). Hay, además, una relación tradicional, astrológica, entre la melancolía y la idea de viaje difícil y tortuoso; los peregrinos, los viajeros y los marineros y soldados errantes eran hijos de Saturno –y, por ende, melancólicos–, como explica Orobitg.²⁸ Uno de los

²⁶ Herrera, *op. cit.*, p. 464.

²⁷ En Levin, *op. cit.*, p. 16 (*Amoretti*, sonnet 78, vv. 1-2).

²⁸ Cf. Orobitg, *op. cit.*, pp. 95-99.

momentos en los que Garcilaso habla del viaje y la pérdida de camino es en el Soneto XXXII:

Mi lengua va por do el dolor la guía;
ya yo con mi dolor sin guía camino;
entrambos emos de yr con puro tino;
cada uno va a parar do no querría:
(Soneto XXXII, vv. 1-4)

La escritura responde sólo al dolor del poeta, su única guía, mientras que el yo lírico, adolorido por el amor, camina sin guía alguna. Y en esa falta de guía hay una pérdida de esperanza, un avanzar precario, azaroso (“con puro tino”), en el que no hay ninguna confianza de llegar a la meta deseada (“cada uno va a parar do no querría”). La idea de que la “lengua va por do el dolor la guía”, con la que se compara la imagen del yo lírico que camina sin guía, es una ficción, un tópico; la factura del soneto, lejos de avanzar “con puro tino”, es cuidadosa y precisa, no fruto de un dolor que ofusca la visión, sino de un manejo de la lengua diestro y preciso.

Una tercera forma de representar la pérdida de esperanzas es mediante la imagen de caer al suelo. Como imagen, se acerca mucho al desvanecimiento lánguido, síntoma de melancolía también, como se verá más adelante. Sin embargo los casos que se verán a continuación se identifican mejor como pérdida de esperanzas que como languidez porque no se está hablando de un desvanecimiento físico, sino que la imagen de la caída al suelo representa una caída anímica, un dar al suelo con las esperanzas de alcanzar a la mujer amada (y en ese sentido es más un cambio de actitud que un síntoma médico, como lo podría ser la languidez). En el siguiente ejemplo, de la Elegía II, la esperanza es tan endeble que todos los días el yo lírico necesita volver a crear el engaño que la sustenta, para evitar que la esperanza caiga definitivamente al suelo:

solo sostiene la esperança mía
un tan débil engaño que de nuevo
es menester hazelle cada día,
y si no le fabrico y le renuevo,
da consigo en el suelo mi esperança
tanto que'n vano a levantalla pruevo.
(Elegía II, vv. 160-165)

La imagen de la esperanza que cae al suelo aparece en otros textos renacentistas; entre ellos el siguiente poema de Juan Coloma:

Y ansí, si la esperanza ya vencida
presume levantarme deste suelo,
comigo torna a dar mayor caída²⁹

Se podría señalar, en estos casos, la relación entre la caída al suelo y la idea de que la tierra es el elemento de la melancolía, y ejerce cierta atracción hacia sí (fenómeno que se ha comentado antes con respecto a la imagen tradicional del melancólico, que tiene la cabeza pesada y los ojos hacia el suelo). La pérdida de esperanza se relaciona con la idea de un peso hacia abajo, un desplomarse —el plomo, dicho sea de paso, es una materia que se asocia a Saturno y a la melancolía—, como si la tierra atrajera las esperanzas del yo lírico, y lo hiciera perder su guía y su fundamento: “Echado está por tierra el fundamento / que mi bivar cansado sostenía” (Soneto XXVI). Y a la hora que se pierde la estabilidad que solía dar la esperanza, lo que queda es una sensación de pérdida de motivos, una falta de centro, de propósito, que se puede ver, por ejemplo, en el Soneto II:

mi vida no sé en qué s'ha sostenido
si no es en haber sido yo guardado

²⁹ En Blecua, *op. cit.*, p. 116, vv. 9-11.

para que sólo en mí fuese probado
cuanto corta una 'spada en un rendido.
(Soneto II, vv. 5-8)

El pasaje reúne la idea de caída, de la falta de sustento que resulta de la pérdida de esperanzas, con la imagen del rendido, tendido sobre la tierra sin ningún otro propósito que ser receptor de las heridas de la dama cruel.

3.2.2. *Languidez*

La languidez, según el *DRAE*, es un estado de flaqueza y debilidad, en el que hay una “falta de espíritu, valor o energía”.³⁰ Tomando como punto de partida esta definición, se podría decir que, de las dos facetas de la sintomatología tradicional de la melancolía –abatimiento y manía– la languidez corresponde a la primera. Se puede establecer una relación directa entre la languidez y la melancolía; en el *Trésor de la Langue Française*, por ejemplo, se dice que se trata de un abatimiento tanto físico como psicológico (al igual que la melancolía) y que se puede usar la palabra ‘languidez’ para referirse a un estado de ánimo que se debe a los tormentos de una pasión amorosa. En las definiciones históricas de ese mismo diccionario la languidez se acerca todavía más a la melancolía de lo que lo hace en las actuales; según una autoridad del siglo XII, por ejemplo, la languidez es un “état d’abattement, de mélancolie dû à la passion amoureuse”, y según una del siglo XVIII equivale a

³⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. (consultado en www.rae.es), s. v. languidez.

“mélancolie, vague tristesse”.³¹ La definición de ‘languidez’ en el *Diccionario de Autoridades* es particularmente útil para establecer una relación entre la pena amorosa y la languidez: la única autoridad que se cita para esa entrada es un comentario de Herrera a la Elegía I de Garcilaso, en el que el sevillano está hablando de Tibulo, y dice que “lo culpan de lascivo, porque su amor fue muy vulgar, y de conceptos comunes, y condenan su languidez y desmayo”.³²

Como se puede derivar de la comparación de las definiciones anteriores, la languidez, por su relación con una de las facetas importantes de la melancolía, se puede usar en la poesía como un recurso para representar el estado de ánimo melancólico. La parte física de la languidez, la falta de energía de la que se habla en el *DRAE*, es un elemento importante en la representación plástica del melancólico; está presente en la iconografía –el melancólico que se representa con las extremidades y la cabeza pesadas, sin fuerza, como si fueran reflejo de la pesadez del ánimo– y en las imágenes plásticas de la poesía. La languidez se volvió una característica distintiva del amante melancólico; el melancólico, tipificado, figura en el imaginario renacentista como un personaje físicamente abatido, carente de fuerzas, y se representa estático, en un momento de triste reflexión, nunca en movimiento. En la poesía de Garcilaso muchas veces la languidez está en imágenes del cuerpo que se deja caer en un desvanecimiento; es la “pesanteur qui incline le sujet vers le sol” de la que habla Orobitg.³³ Véanse, por ejemplo, los siguientes versos de la Elegía I, en

³¹ *Trésor de la langue française*, ed. de Paul Imbs, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1971, s. v. languide y langueur.

³² Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1984, s. v. languidez o languideza. Cf. Herrera, *op. cit.*, p. 567.

³³ Orobitg, *op. cit.*, p. 32.

los que Lampetia llora a Phaetón, y, tras un arranque de furor, cae lánguidamente –reclina el cuerpo cansada– sobre la rivera:

¡O cuántas vezes, con el dolor fuerte
abivadas las fuerças, renovava
las queixas de su cruda y dura suerte;
y cuántas otras, quando s’acabava
aquel furor, en la ribera umbrosa,
muerta, cansada, el cuerpo reclinava!
(Elegía I, vv. 52-57)

El proceso mediante el cual el personaje pasa de furor a languidez es el proceso melancólico. Médicamente, el furor y el abatimiento se pueden considerar polos de una misma enfermedad, o diferentes grados de los estragos que hace la bilis negra en el cuerpo. En todo caso, el contraste con la fuerza del lamento de los primeros versos del ejemplo –una fuerza que nace del dolor– resalta la sensación de languidez y de melancolía cuando el cuerpo cae extenuado al suelo; porque además no se trata de un simple ‘caer’; Lampetia ‘reclina’ el cuerpo –“muerta”, “cansada”– y ese reclinar crea una imagen de caída gradual, mucho más lánguida que un desplomarse repentino.

En Garcilaso, muchas de las imágenes de desvanecimiento y languidez están asociadas a las lágrimas. Es como si el melancólico se volviera lánguido al llorar; como si perdiera de golpe el ‘furor’ que se ha visto en el ejemplo anterior y se empezara a desvanecer. Un ejemplo de esto son los tercetos del Soneto XI:

dexad un rato la labor, alçando
vuestras rubias cabeças a mirarme,
y no os detendréys mucho según ando,
que o no podréys de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréys allá d’espacio consolarme.
(Soneto XI, vv. 9-14)

Los últimos dos versos del soneto están cargados de melancolía; la imagen de convertirse en agua es una imagen lánguida porque la fatiga, la debilidad anímica del yo lírico, llega a tal grado que se representa visualmente con un desvanecimiento que rompe las barreras de la materia: una disolución en lágrimas, el líquido más triste y melancólico. La imagen del deshacerse en lágrimas es una imagen muy poderosa, y tuvo influencia en autores posteriores; Herrera, por ejemplo, intercala en el comentario que hace a los últimos dos versos del soneto de Garcilaso un soneto suyo, que termina con una imagen equivalente: “o en llanto desatado / seré ’n tus blancas manos recogido”.³⁴ En *Saturno y la melancolía*, cuando se habla de excreción de humores y de sus distintas vías de salida, se dice que la bilis negra sale por los ojos,³⁵ es como si la sustancia de la melancolía (pesada, terrosa, oscura) se convirtiera en lágrimas para salir del cuerpo. Como explica Orobitg, “l’effet destructeur de la douleur est évoqué en termes d’écoulement et de dissolution”.³⁶ En el soneto de Garcilaso, además de la ‘metamorfosis’ dolorosa en lágrimas –que podría recordar muchas metamorfosis mitológicas por pena amorosa, como la de Dafne, la de Narciso, la de Jacinto– ayuda a la representación de la languidez el efecto de lentitud que provoca el “d’espacio” del último verso, como si prolongara la imagen de conversión en agua, como si la detuviera un segundo en la mente antes de pasar a la imagen de las ninfas que consuelan al yo lírico. Otro ejemplo de lágrimas y disolución está en la Elegía I:

que según é sabido, ni a las oras

³⁴ Herrera, *op. cit.*, p. 354.

³⁵ Cf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid: Alianza, 1991, p. 78.

³⁶ Orobitg, *op. cit.*, p. 44.

que'l sol se muestra ni en el mar s'asconde,
de tu lloroso estado no mejoras,
antes, en él permaneciendo donde-
quiera que estás, tus ojos siempre bañas,
y el llanto a tu dolor assí responde
que temo ver deshechas tus entrañas
en lágrimas, como al lluvioso viento
se derrite la nieve en las montañas.
(Elegía I, vv. 16-24)

En este caso la pena de la que se habla no es pena amorosa, sino lamento por la muerte del hermano. Sin embargo las imágenes de languidez y melancolía funcionan igual: el duque de Alba llora tanto, noche y día, que el poeta teme “ver deshechas” sus “entrañas en lágrimas”. De nuevo, como imagen, tienen que ver con la idea de que la bilis negra sale por los ojos, como si las entrañas se volcaran hacia afuera convertidas en lágrimas; pero no es una imagen violenta, sino un deshacerse paulatino, un desleimiento, como sugiere la comparación con la nieve que se derrite ante el “lluvioso viento” (que corresponde a las lágrimas de la imagen anterior).

Se podría seguir encontrando ejemplos de lágrimas e imágenes de disolución; la poesía de Garcilaso está llena de imágenes en las que el sujeto se está “con llanto deshaziendo / hasta acabar la vida” (Égloga I, vv. 139-140), lo que lo lleva al lamento: “Mas ¡qué vale el tener, si derritiendo / m'estoy en llanto eterno!” (Égloga I, vv. 194-105). Y en la mayoría de los casos la razón detrás del ‘consumirse’ melancólico es el mal de amor, como se ve claramente en la tela de Dinámene en la Égloga III, en la que Apolo, que momentos antes se dedicaba al “robusto oficio” de la “silvestre caça”, languidece por efecto de la flecha de Cupido:

Mudar presto le haze el exercicio
la vengativa mano de Cupido,
que hizo a Apollo consumirse en lloro

después que le enclavó con punta d'oro.
(Égloga III, vv. 149-152)

Estrechamente relacionada con la imagen de consumirse y disolverse en llanto está la de desvanecerse (en este caso sobre el suelo), también una imagen importante para la representación de la languidez. Véanse, por ejemplo, los siguientes versos de la Elegía I:

en torno dél sus nymphas desmayadas
llorando en tierra están, sin ornamento,
con las cabeças d'oro despeynadas.
(Elegía I, vv. 151-153)

A Garcilaso le bastan esos tres versos para construir toda una escena cargada de elementos de melancolía: está el desmayo de las ninfas, que las pinta como seres lánguidos y dolientes; su llanto, también signo de languidez y melancolía; la postración sobre la tierra, el elemento de la bilis negra; la falta de ornamento, que representa la suma tristeza por medio del desprendimiento de lo material; y lo despeinado de las “cabeças d'oro”, que representa desesperación y tristeza extrema (una tristeza melancólica, rendida), con el matiz añadido de erotismo que encierra la imagen del cabello revuelto.

En la Égloga II hay otro ejemplo de una escena en la que se juntan las lágrimas y la postración, cuando Albanio cuenta cómo permaneció cuatro días, sin comer ni dormir, sobre el suelo:

creció de tal manera el dolor mío
y de mi loco error el desconsuelo
que hize de mis lágrimas un río.
Fixos los ojos en el alto cielo,
estuve boca arriba una gran pieça
tendido, sin mudarme en este suelo;

y como d'un dolor otro s'empieça,
el largo llanto, el desvanecimiento,
el vano imaginar de la cabeça,
de mi gran culpa aquel remordimiento,
verme del todo, al fin, sin esperança
me trastornaron casi el sentimiento.
(Égloga II, vv. 488-499)

Está presente la pena amorosa, como motor de toda la escena, las lágrimas que fluyen sin cesar, y el abatimiento físico de Albanio, que es reflejo de su abatimiento anímico. Así, tendido sobre el suelo, representa el punto máximo de la languidez; un desvanecimiento que termina en dolorosa quietud. Pero mientras el cuerpo se detiene en una quietud lánguida, la cabeza trabaja a toda marcha, llena del “vano imaginar” que los médicos habían considerado síntoma de melancolía desde hacía siglos. Y eso, aunado al arrepentimiento y la pérdida de esperanzas, ‘trastornan casi el sentimiento’ del personaje, lo lleva al borde de la locura, del delirio melancólico.

Junto a las lágrimas, entre los síntomas de languidez y melancolía, están los suspiros, que también se asocian con un desgastarse del cuerpo; las lágrimas y los suspiros aparecen, muchas veces, en pares, como en el Soneto XXXVIII: “Estoy contino en lágrimas bañado, / rompiendo siempre el ayre con suspiros”. Si con las lágrimas se deshacen las entrañas y sale al exterior la bilis negra, con los suspiros se pierde el aliento vital. En ambos casos es como si saliera algo –como si saliera un *dolor*– que ya no puede estar más tiempo dentro del cuerpo, y que, al salir, deja al cuerpo más débil. En el Soneto XIX, por ejemplo, el yo lírico siente como si se fuera a quedar sin aire de tanto suspirar; pero no es una imagen violenta, sino un proceso gradual, una pérdida lánguida, paulatina, del aire, a base de puros suspiros:

de mi bien a mí mesmo voy tomando
estrecha cuenta, y siento de tal arte

faltarme todo 'l bien que temo en parte
que á de faltarme el ayre sospirando.
(Soneto XIX, vv. 5-8)

El ritmo del pasaje apoya el sentido: todo el cuarteto está encabalgado, y apenas hay lugares para detenerse a respirar; la pausa más grande está en el segundo verso, y por su posición a la mitad de verso no es muy larga. La pausa del tercer verso, entre “bien” y “que” es apenas perceptible como espacio delante de la oración subordinada; no alcanza en realidad a constituir un respiro. El resultado es que el lector, para cuando llega a la frase “a de faltarme el ayre sospirando”, ha perdido el aliento.

3.2.3. *Mudanzas de ánimo*

Gracias al carácter ambivalente de la melancolía, la pérdida de esperanzas y la languidez tiene una contraparte; al abatimiento se opone una cierta exaltación, aunque sea una exaltación momentánea que no tarda en ceder su lugar de nuevo al desánimo. El cambio de ánimo –que es como un cambio de fortuna, pero interno, que no necesariamente responde a lo que sucede afuera– es un tópico de la poesía renacentista de tema amoroso; como dice Henry Howard, Earl of Surrey,

For my swete thoughtes sometyme doe pleasure bring,
But by and by the cause of my disease
Geves me a pang that inwardly dothe sting³⁷

La inestabilidad anímica del yo lírico es lo que lo identifica como melancólico; la

³⁷ Henry Howard, Earl of Surrey, en Levin, *op. cit.*, p. 6, “Alas, so all thinges nowe doe holde their peace”, vv. 10-12.

inestabilidad, a fin de cuentas, siempre se había considerado un rasgo importante de la melancolía: está en las fluctuaciones de temperatura de la bilis negra de las que se habla en el *Problema XXX, I*, y también en el carácter extremo del temperamento melancólico, que es lo que tanto le llamaba la atención a Huarte de San Juan.³⁸ El ánimo mudable se puede ver en el Soneto IV de Garcilaso, en el que la esperanza se levanta y cae, y se levanta de nuevo:

Un rato se levanta mi esperança,
mas cansada d'averse levantado,
torna a caer, que dexa, a mal mi grado,
libre el lugar a la desconfiança.

¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
del bien al mal? ¡Oh corazón cansado,
esfuerza en la miseria de tu estado
que tras fortuna suele haber bonanza!

Yo mesmo emprenderé a fuerça de braços
romper un monte que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espesso;
muerte, prisión no pueden, ni embaraços,
quitarme de yr a veros como quiera,
desnudo 'spirto o hombre en carne y hueso.

(Soneto IV)

En el primer cuarteto hay una pérdida de esperanza, que, como se revelará en el resto del soneto, no es una pérdida total, como en los ejemplos que se habían visto antes, sino un oscilar entre “esperança” y “desconfiança”. La esperanza está representada como una figura lánguida, que apenas tiene fuerzas para levantarse unos instantes antes de volverse a desplomar. El segundo cuarteto, en lo que concierne a las mudanzas de ánimo, se puede dividir en dos: la primera parte es un lamento como los

³⁸ Cf. Aristóteles, *loc. cit.*, y Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre, Madrid: Nacional, 1976 [1ª ed. 1575], p. 443.

que hace el yo lírico ante los cambios repentinos de fortuna, sólo que en este caso se lamenta de la “tan áspera mudanza” hacia la desesperanza. Pero en la segunda parte del cuarteto se dan los elementos para que se lleve a cabo la mudanza inversa, de la languidez y la falta de esperanza a la energía y la esperanza recobrada; todo gracias al argumento de que después de la tormenta suele haber buen tiempo –visión que se opone a la que manifiesta el poeta en otros lugares de su obra, de que la fortuna actúa sostenidamente en detrimento suyo—. Para el primer terceto, el cambio de actitud ya ha surtido efecto; el yo lírico ha experimentado una mudanza de ánimo total: ya no es la languidez de la esperanza que se derrumba, sino un nuevo furor –melancólico también, por ser extremo, casi malsano– que lo hace querer emprender la tarea física más ardua, más energética, con tal de acercarse a su dama. Es el mismo proceso que se explica en el primer terceto del Soneto XXVI, también con la imagen de romper un monte (que, según Herrera, es “metáfora del ímpetu i encendido del desseo”).³⁹

Las más vezes me entrego, otras resisto
con tal furor, con una fuerça nueva,
que un monte puesto encima rompería.
(Soneto XXVI, vv. 9-11)

El furor y la “fuerça nueva” se alternan con la entrega lánguida al dolor. Es el contraste que ve Margot Arce en las producciones artísticas del Renacimiento: “explosión de goce vital” contra “melancólico lirismo”;⁴⁰ observación que se podría completar señalando que la melancolía puede encerrar dentro de sí la “explosión de goce vital” como uno de los polos de su ambivalencia. En el segundo terceto del

³⁹ Herrera, *op. cit.*, p. 446.

⁴⁰ Margot Arce, *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1969, p. 40.

Soneto IV la intención se mantiene —explica cómo nada podría mantenerlo lejos de su dama—, pero la energía exaltada de los versos anteriores se ha perdido, y sobre el ánimo de los últimos tres versos pasa una sombra. La primera nota oscura la dan las imágenes de “muerte”, “prisión”, “embarazos”, y, a pesar de que se mantiene la intención y la esperanza, el tono cambia aún más en el último verso: ya no es la imagen del yo lírico que rompe un monte “a fuerça de braços”, sino del “hombre en carne y hueso” que quizá sólo pueda llegar a su destino disminuido, convertido en “desnudo ’spirtu”.

En el Soneto IX la mudanza se manifiesta en ‘sentidos’ que riñen. El yo lírico tiene, dentro de sí, ‘sentires’ opuestos:

En esta diferencia mis sentidos
están, en vuestra ausencia, y en porfía;
no sé ya qué hazerme en mal tamaño;
nunca entre sí los veo sino reñidos;
de tal arte pelean noche y día
que sólo se conciertan en mi daño.

(Soneto IX, vv. 9-14)

El único punto de encuentro entre los ‘sentidos’ es el hacerle daño al yo lírico; la única resolución posible es en su detrimento. Las mudanzas de ánimo afectan al poeta porque no le dan paz, no hay un momento de sosiego, un equilibrio que lo salve de la riña interna; uno de los efectos que trae consigo la melancolía es el desconcierto ante la propia inestabilidad. Es la misma situación de la que se queja Miguel Ángel en su Rima CXLIX: “Fra ’l riso e ’l pianto e ’n sí contrari stremi / Mezzo non è c’una gran doglia scemi”.⁴¹

⁴¹ Miguel Ángel en Durán, *op. cit.*, p. 140, Rima CXLIX, vv. 15-16 (“Entre el llanto y la risa como extremos / No hallo equilibrio que mi pena amengüe”; p. 141).

La paradoja, la antítesis y el oxímoron pueden reflejar las contradicciones inherentes a la melancolía, los cambios repentinos de apreciación y de estado de ánimo. Orobitg explica que la paradoja permite expresar todas las contradicciones de la melancolía (el hecho de que encierre dolor y placer, error y revelación, caída hacia la tierra y posibilidad de elevación).⁴² Uno de los tópicos que más se usan en el Renacimiento para representar los sentimientos encontrados del enamorado es el paradójico quemarse y helarse a un mismo tiempo; en palabras de Wyatt, “I fear, and hope. I burn, and freeze like ice”.⁴³ En los tercetos del Soneto XVIII de Garcilaso se juega con ese contraste entre el fuego y el hielo:

Y es que soy de leños inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto que en vida me sostengo apenas;
mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento elado
cuajárase la sangre por las venas.

(Soneto XVIII, vv. 9-14)

La vista de la dama de lejos enciende –como si salieran rayos de los ojos–, pero de cerca, cuando es más intensa, hiela la sangre del poeta. Si bien no es exactamente una mudanza de ánimo lo que sufre el yo lírico, sí es un contraste –una mudanza– en el nivel de la percepción; un cambio de estado que provoca la cercanía de la mujer amada y que recuerda las mudanzas repentinas de un polo a otro que se asociaban a los melancólicos. La imagen, dicho sea de paso, del yo lírico trastornado físicamente por la presencia de su amada se parece mucho a la del poema de Safo que se vio en el primer capítulo: “la lengua se me hiela, y un sutil / fuego no tarda en recorrer mi

⁴² Cf. Orobitg, *op. cit.*, p. 135.

⁴³ En Levin, *op. cit.*, p. 5.

piel”.

En la *Égloga I*, Salicio se lamenta de cómo, cuando tenía la compañía de su amada, encontraba placer en toda una serie de elementos de la naturaleza; la presencia de Galatea era, para él, lo que dotaba al entorno de belleza, sin embargo pronto descubre que ella lo ve todo de manera muy distinta:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte m’agradava;
por ti la verde yerva, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseava.
¡Ay, cuánto m’engañaba!
¡Ay, cuán diferente era
y cuán d’otra manera
lo que en tu falso pecho se escondía!
Bien claro con su boz me lo dezía
la siniestra corneja, repitiendo
la desventura mía.

(*Égloga I*, vv. 99-111)

El desengaño que experimenta Salicio a la mitad del pasaje es un tipo de mudanza de ánimo; las señales que presagiaban la desventura del pastor ya estaban ahí –“Bien claro con su boz me lo dezía / la siniestra corneja”, pero él era ciego y sordo. Y ahora, una vez que ha caído en la cuenta de su error, el entorno que antes era placentero pierde todo su atractivo, al mismo tiempo que su ánimo, antes alegre, se vuelve melancólico. Un cambio en el estado de ánimo conduce muchas veces a un cambio de percepción; la misma situación, el mismo estímulo del mundo exterior, puede parecerle al yo lírico alivio o tortura, dependiendo de su condición anímica. Montaigne explica el fenómeno con la lucidez que lo caracteriza: “Un mesme pas de cheval me semble tantost rude, tantost aysé; et mesme chemin à cette heure plus

court, une autrefois plus long: et une mesme forme ores plus ores moins aggreable: maintenant je suis à tout faire, maintenant à rien faire: ce qui m'est plaisir à cette heure, me sera quelquefois peine".⁴⁴

3.2.4. *Locura*

Independientemente de que se hubiera constituido en el Renacimiento el significado de la melancolía como estado de ánimo y como atmósfera poética, el sentido anterior, el de melancolía como enfermedad, seguía perfectamente vigente. No se dudaba de la *realidad* de la bilis negra, ni de que, en exceso, enfermara y enloqueciera a las personas. Como muestra de la presencia que tenía la melancolía en el imaginario cultural se puede usar un fragmento de un manuscrito inglés que cita Elena Carrillo en su artículo sobre la enfermedad cortés del amor; el autor del manuscrito, para convencer a su lector de que lo que escribe es real, dice que es “As real as melancholy, baldness, headache / or scalp lice”;⁴⁵ lo que muestra que la bilis negra, para el autor y sus lectores, es tan ‘real’ y prosaica como los otros tres fenómenos. Inevitablemente, la visión de la melancolía como enfermedad –cuyos síntomas son los de la locura– infiltra las producciones poéticas renacentistas, y se mezcla con la melancolía lánguida de la pena amorosa. En el Soneto XXXVI, por ejemplo, el dolor vuelve loco al poeta –“de sentillo estoy tan loco” (v. 4), dice–, y finalmente acaba por aceptar esa locura y ese dolor, que lo lleva a la destrucción.

⁴⁴ *Essais*, II, 12, en Hersant, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁵ Elena Carrillo, “La función de la enfermedad cortés del amor”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 77:2, 2000, p. 204.

Pero donde más hay locura melancólica en la poesía de Garcilaso es en la Égloga II, cuando Albanio enloquece por el amor de Camila. Durante toda la escena hay referencias a la idea médica de la melancolía:

Al pie d'un olmo hize allí mi asiento,
y acuérdome que ya con ella estuve
passando allí la siesta al fresco viento;
en aquesta memoria me detuve
como si aquésta fuera medicina
de mi furor y quanto mal sostuve.
(Égloga II, vv. 545-550)

Aquí los recuerdos dulces funcionan como 'medicina' del 'furor', ambas palabras del campo semántico de la enfermedad. Los personajes de la égloga hablan constantemente de 'furor' y de 'locura' para referirse al estado de Albanio; Salicio le dice "¡A, furioso!" (v. 1009) –con el sentido de 'furor', no de 'furia'– y Camila le pregunta:

¿Qué es esto, Albanio? Dime si estás loco.
ALB. Locura debe ser la que me fuerça
a querer más que'l alma y que la vida
a la que a aborrecerme a mí se 'sfuerça.
(Égloga II, vv. 807-810)

La respuesta de Albanio tiene que ver con la idea –médica– de que el amor es una especie de locura, un delirio melancólico, porque turba las facultades y hace al enamorado apegarse desmedidamente al objeto de su amor. Cuando Salicio ve que Albanio se quiere suicidar, lo atribuye a la locura, a un trastorno físico: "Escucha, que algún mal hazerse quiere. / ¡O, cierto tiene trastornado el seso!" (vv. 883-884). Más adelante, cuando Albanio cree que es puro espíritu, "de carne ya desnudo" (919), y que alguien le ha robado el cuerpo –cosa que se parece, por cierto, a los delirios del

melancólico que enumera Galeno⁴⁶– Nemoroso cree que es el continuo pensar en la muerte lo que lo ha puesto en ese estado:

Sospecho que'l contino pensamiento
que tuvo de morir antes d'agora
le representa aqueste apartamiento.
(Égloga II, vv. 928-930)

El “apartamiento” puede ser a la vez la separación que imagina Albanio de cuerpo y espíritu, y el apartarse de la razón. El argumento de Nemoroso va de acuerdo con la visión médica de la melancolía, para la que el “continuo pensamiento” era una de las causas importantes de la producción excesiva de bilis negra. Al final de la égloga, el ataque de melancolía que ha sufrido Albanio parece ceder un poco, cuando Salicio le dice a Nemoroso:

Recoge tus ovejas y las mías,
y vete tú con ellas poco a poco
por aquel mismo valle que solías;
yo solo me averné con nuestro loco,
que pues él hasta aquí no se ha movido,
la braveza y furor debe ser poco.
(Égloga II, vv. 1873-1878)

Albanio ha pasado a la siguiente etapa de la enfermedad melancólica; tras el furor viene el abatimiento. Ha dejado atrás la “braveza” y el comportamiento loquaz y agresivo que se ha visto antes y queda, finalmente, inmóvil, como si regresara a la faceta lánguida de la melancolía. Michèle Gendreau-Massaloux habla, en su artículo sobre locura amorosa, de cómo los síntomas de Albanio coinciden con los que figuran en los tratados médicos sobre melancolía erótica; la autora explica que los síntomas

⁴⁶ Cf. Burton, *op. cit.*, p. 385 (“Symptoms in the Mind”).

de Albanio –como en los tratados– se pueden dividir en dos categorías: los de abatimiento y los de furor. Y una de las cosas que llama la atención de Gendreau-Massaloux es el hecho de que la misma estructura de la égloga refleje la alternancia del estado anímico de Albanio:

[Albanio], d’abord postré, prêt à mettre fin à ses jours, se relève pour s’élancer vers la nymphe dédaigneuse, puis tombe en arrêt devant son être partagé ou dédoublé, avant de revenir à la violence, d’abord contre lui-même, puis contre les autres bergers: cette figure vivante de la théorie de l’amour incarne aussi, par la grâce d’un art qui préfigure la science en un moment où celle-ci est une, la physique du corps mélancolique.⁴⁷

3.3. ACCIONES

El hombre que sufre de melancolía recibe, por así decirlo, pasivamente sus efectos, sin poderse defender de ellos; no puede evitar la languidez que lo arresta, la pérdida de esperanzas y las mudanzas de ánimo, ni mucho menos la caída en la locura. Sin embargo hay otra categoría de fenómenos en los que el sujeto sí tiene incidencia. El apego a las penas, por ejemplo, que implica una voluntad de parte del melancólico; el desapego de la belleza del entorno, que implica, por el contrario, un rechazo; la búsqueda de la Arcadia, también una búsqueda activa y, finalmente, el deseo de muerte, en el que el sujeto melancólico vuelca toda su capacidad de voluntad y de anhelo.

⁴⁷ Michèle Gendreau-Massaloux, “La folie d’amour de Garcilaso à Góngora: épanouissement et métamorphoses d’un thème mystique” en Agustin Redondo (ed.), *Visages de la folie, 1500-1650, domaine hispano-italien. Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 106-107.

3.3.1. *Apego a las penas*

Uno de los rasgos más importantes de la melancolía es el apego que el melancólico siente a su propio dolor. En eso se distingue la melancolía de la tristeza; la tristeza se podría ver como uno solo de los polos de la melancolía, y el otro polo sería una suerte de placer que resulta de sentir esa tristeza. En la poesía de Ausias March, por ejemplo, se puede ver cómo la tristeza es capaz de provocar un cierto grado de disfrute:

Alguna parte (y mucha) he yo hallado
de gran deleyte al triste pensamiento,
si alguno de dolor me vio cercado,
mi alma acompañó muy gran contento
[...]
y si con atención se mira y siente,
deleytame el dolor mezcladamente.⁴⁸

El placer, es preciso notar, nunca llega a ser completo; como advierte March, el que estudie el fenómeno con atención se dará cuenta de que el dolor deleita sólo en parte; en la melancolía, siempre ambivalente, están mezclados el deleite y el dolor.

Para la melancolía amorosa –la que más tiene presencia en Garcilaso– la distinción entre melancolía y simple tristeza es importante, porque el enamorado es de los ‘enfermos’ que más apego desarrollan por su dolencia. El gusto por la melancolía amorosa es un tópico renacentista; Lorenzo el Magnífico, que se consideraba a sí mismo saturnino, habla de esto en el comentario a uno de sus propios sonetos:

⁴⁸ En *Las obras de Ausias March*, tr. de Jorge de Montemayor [1560], ed. de F. Carreres de Calatayud, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, p. 10 (Canto I, vv. 9-12 y 15-16).

Il est de la nature des amants de se complaire à des pensées tristes et à la mélancolie qui, au milieu des soupirs et des pleurs, alimentent leur faim amoureuse, et ceci tandis qu'ils éprouvent aussi la plus grande joie et un sentiment de douceur. Je crois que la raison en est que l'amour, simple et constant, procède d'une imagination forte et ce mouvement peut difficilement se produire sans la prédominance de l'humeur mélancolique chez l'amant. Car la nature de celui-ci est d'être toujours inquiet et prêt à tourner tout événement, favorable ou adverse, en chagrin et passion.⁴⁹

El autor describe el proceso –que está implícito en gran parte de la poesía renacentista de tema amoroso– con gran precisión: los amantes se complacen con la melancolía y los pensamientos tristes, que alimentan su deseo amoroso, y todo esto les provoca –paradójicamente– alegría y dulzura. Además el autor propone una explicación que tiene que ver con la tradición médica de la melancolía: el amor procede de una imaginación fuerte, y ese tipo de imaginación sólo se da cuando hay una predominancia en el cuerpo de bilis negra; a lo que se suma el hecho de que el melancólico convierta todas las situaciones, todos los tipos de estímulo, en fuentes de dolor.

La aceptación de la melancolía permite la aceptación del amor, de la pena amorosa, con todo el dolor que trae consigo; el yo lírico se apega a su dolor porque conservarlo y alimentarlo es una forma de no perder el amor que siente. Es la actitud que toma Garcilaso en el Soneto XXVIII, cuando se entrega ferviente y conscientemente al 'hermoso fuego' del amor, que lo consume:

Sabed que'n mi perfeta edad y armado,
con mis ojos abiertos m'he rendido
al niño que sabéys, ciego y desnudo.
De tan hermoso fuego consumido

⁴⁹ *Apud* Georges Minois, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Paris: La Martinière, 2003, p. 90.

nunca fue corazón [...]
(Soneto XXVIII, vv. 9-13)

La intensidad de la entrega, de la rendición –como si se hiciera una apuesta que se sabe perdida– está plasmada en el poema por dos contrastes: “ojos abiertos” frente a “ciego”, y “armado” frente a “desnudo”. Hay algo fuerte, algo perturbador en la imagen del poeta que se rinde, con toda la fuerza y la salud de su “perfecta edad”, y con plena conciencia de lo que está haciendo, a la fuerza ciega y desnuda que es el amor –una fuerza injusta, inconstante, que vuelve al sujeto vulnerable–. Ya no se trata de un *efecto* de la melancolía, sobre el que el yo lírico no tiene control; lo que se describe en este soneto es una *acción*, el rendirse es una decisión que el poeta –transtornado por la melancolía amorosa– toma con los ojos abiertos.

Como el amor del que se habla en la poesía de Garcilaso –y en la poesía petrarquista en general– es necesariamente desdichado (porque la dama es una figura ideal, que no tiene ninguna presencia tangible en el mundo que representa), la entrega al amor es necesariamente entrega a las penas, por las que se desarrolla un apego cada vez más fuerte:

¿Quién no se espantará de lo que digo?:
que's cierto que é venido a tal extremo
que del grave dolor que huyo y temo
me hallo algunas vezes tan amigo
que en medio dél, si buelvo a ver la vida
de libertad, la juzgo por perdida,
y maldigo las oras y momentos
gastadas mal en libres pensamientos.
(Canción IV, vv. 113-120)

Hay, en este ejemplo, una conciencia de lo paradójico que es tener semejante entrega al propio dolor, que queda implícita en la pregunta retórica del primer verso citado.

A pesar de que “huye y teme” el dolor, en el momento en que éste se le escapa, maldice la recobrada “vida de libertad” y quiere volver inmediatamente al dolor, porque siente que el tiempo invertido en cualquier otro pensamiento que no sea su pena amorosa es tiempo perdido. Esta paradoja, inherente a la melancolía, deriva del *Canzoniere* de Petrarca y está en muchos de los versos sobre pena amorosa que se escribieron en el Renacimiento. Así como Garcilaso habla del apego que siente al “grave dolor que huyo y temo”, Vittoria Colonna, en su Soneto I, dice: “Scrivo sol per sfogar l’interna doglia, / Di che si pasce il cor, ch’altro non vole”.⁵⁰ La paradoja está allí de nuevo: al mismo tiempo que el yo lírico hace un intento por calmar su pena, cobra conciencia de que lo único que quiere su ser es esa misma pena que intenta combatir. Así como tuvo presencia en el Renacimiento italiano, el tópico del dolor dulce también la tuvo en el español; Francisco de Figueroa, por ejemplo, evoca el mismo paradójico sentir:

Fiero dolor, que alegre alma y segura
hacer pudieras triste y temerosa,
¿cómo con mano larga y enojosa
derramas sobre mí tanta dulzura?
No siente otro descanso, ni procura
mayor deleite el alma congojosa,
que abrir la vena fértil y abundosa
al llanto que me da mi desventura.⁵¹

El “fiero dolor” derrama dulzura sobre el yo lírico, y al mismo tiempo atenta contra su persona, transforma su alma de alegre y segura a “triste y temerosa”. Y el nuevo pasatiempo de esa alma acongojada es dar libre salida al llanto –“salid sin duelo,

⁵⁰ Vittoria Colonna en Durán, *op. cit.*, soneto I, vv. 1-2, p. 144 (“Canto para calmar la interna pena / Que mi ser bebe (y otra agua no quiere)”); p. 145).

⁵¹ Francisco de Figueroa, en Blecua, *op. cit.*, p. 261 (vv. 1-8).

lágrimas, corriendo”, diría Garcilaso—, como si el placer del llanto fuera el mayor don que le trae su propia desventura.

La complacencia en el dolor aparece en varios lugares de la poesía de Garcilaso —“sé que me acabo, y más é yo sentido / ver acabar conmigo mi cuydado”, dice en el Soneto I, por ejemplo— y también figura constantemente en el resto de la poesía amorosa del Siglo de Oro. Francisco Sa de Miranda, por ejemplo, dice:

y en medio de mis dolores,
que andan para me matar,
a placer se puede estar.⁵²

Hay una segunda razón, además de la tendencia melancólica de encontrar dulzura en la tristeza, detrás del apego a las penas, y es que con el sufrimiento amoroso se rinde una suerte de tributo a la amada: si se acaba la pena, quiere decir que se ha acabado el amor; si se acaba el amor, se acaba el tributo que la dama merece; y si se acaba el tributo se le hace una ofensa a la dama, porque sería un reconocimiento de la disminución de sus gracias y su poder sobre el enamorado, cosa que no sería posible dentro del código que se maneja en estos poemas. Y encima de eso, como la dama existe sólo en el ideal, o sólo en el recuerdo, el poeta no tiene forma de asirla físicamente; la dama no necesariamente es parte del mundo material, pero de alguna forma su presencia se ‘materializa’ en el dolor del enamorado, como si la prenda más tangible que tuviera de ella el yo lírico fuera la sensación del propio sufrimiento. En el Soneto XX, por ejemplo, el yo lírico se ‘abraza y se consuela’ con su mal, como si fuera una compañía; el dolor, convertido en una suerte de presencia fantasmal de la amada, hace la vida más llevadera:

⁵² Sa de Miranda, en Blecua, *op. cit.*, p. 48.

Aunque por otra parte no me duelo
ya que'l bien me dexó con su partida,
del grave mal que en mí está de contino;
antes con él me abraço y me consuelo,
porque en proceso de tan dura vida
ataje la largueza del camino.

(Soneto XX, vv. 9-14)

Este fenómeno, presente ya en la poesía de Garcilaso, seguiría siendo importante para los poetas del Siglo de Oro que vendrían después. Llevado al extremo, por ejemplo, derivó en la idea que se plantea en los siguientes versos de Fernando de Herrera, en los que el poeta ha quedado tan satisfecho de su propio dolor que no pide a la dama ningún otro favor:

Yo de vos no he de querer
galardón de mis suspiros,
pues de mi pena en serviros
me supe satisfacer.⁵³

Aunque el yo lírico en Garcilaso no llegue a este extremo, sí llega a un punto en que las penas son parte intrínseca, inseparable, de su ser; como dice Nemoroso en la Égloga I,

no me podrán quitar el dolorido
sentir si ya del todo
primero no me quitan el sentido.
(Égloga I, vv. 349-351)

En el juego de ambivalencias entre dolor y dulzura la balanza se inclina, en la poesía de Garcilaso, a veces hacia el primero y a veces hacia la segunda. Ya se ha visto cómo

⁵³ Fernando de Herrera, en Blecua, *op. cit.*, p. 228 (vv. 1-4).

en el Soneto XXVIII el poeta se entrega voluntariamente al amor, y cómo, en el Soneto XX, el “grave mal” le sirve de consuelo; sin embargo, hay veces en que lo que predomina no es el disfrute melancólico, sino la gravedad del dolor. Es el caso de la Canción IV:

Corromperse
sentí el sosiego y libertad pasada,
y el mal de que muriendo estó engendrarse,
y en tierra sus raíces ahondarse
tanto quanto su cima levantada
sobre qualquier altura haze verse;
el fruto que d'aquí suele cogerse
mil es amargo, alguna vez sabroso,
mas mortífero siempre y ponçoñoso.
(Canción IV, vv.72-80)

Por mil veces que el fruto del dolor –del “mal”– es amargo, apenas “alguna vez” es “sabroso”, e incluso entonces no deja de ser “mortífero” y “ponçoñoso”. Así como hay en el Renacimiento una entrega al dolor, también hay una nota de duda, un dolor más profundo, que resulta de la conciencia de que la actitud que se toma es paradójica, y potencialmente peligrosa para el yo lírico. Es la nota amarga que se deja ver en el último verso del siguiente fragmento de un poema de Miguel Ángel:

La mia allegrezza'è la maninconia,
e 'l mio riposo son questi disagi:
che chi cerca il malanno, Dio gliel dia.⁵⁴

⁵⁴ En Hersant, *op. cit.*, p. 90.

3.3.2. *Desapego de la belleza del entorno*

En la poesía de Garcilaso, como en toda la poesía renacentista de tema amoroso, la percepción que tiene el yo lírico de todo lo que lo rodea está conectada, de una manera u otra, a la amada. En la Copla VIII, por dar un ejemplo, la posibilidad de sentir tanto la verdadera dicha como la verdadera desdicha depende de haber visto a la dama:

Nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os haya mirado.
(Copla VIII, vv. 1-3)

Podría parecer, en este caso, que se trata meramente de un cumplido exagerado, pero la idea de que todo está sujeto a la influencia de la dama aparece de nuevo en las églogas, como se ve en el siguiente pasaje de la Égloga III:

El blanco trigo multiplica y crece;
produze 'l campo en abundancia tierno
pasto al ganado; el verde monte ofrece
a las fieras salvages su gobierno;
adoquiera que miro, me parece
que derrama la Copia todo el cuerno:
mas todo se convertirá en abrojos
si dello aparta Flérída sus ojos.
(Égloga III, vv. 337-344)

La imagen es muy distinta a la de la Copla, pero se mantiene en común el elemento de la mirada; en la Copla la mirada del hombre que ve a aquella que le cambiará su percepción de la dicha y la desdicha, y en la égloga la mirada de la mujer (de Flérída) de la que depende que el entorno siga siendo fértil y prolífico. La fuerza de la mirada

de la dama es capaz de subvertir la armonía del entorno; en el momento –hipotético– en que Flérída ‘aparte los ojos’ de la escena que se describe, el *locus amoenus* dejará de ser tal, como si se apagara una luz (la luz de la mirada de la dama), y se convertirá en el *locus horridus* del que habla Orobítg.⁵⁵

Los versos que vienen después en la égloga, con los que Alzino contesta a Thyrréno, muestran el mismo fenómeno, pero a la inversa: ahora el paisaje que se recrea es estéril, pero podría reverdecer si se posara sobre él la mirada de Phyllis:

De la esterilidad es oprimido
el monte, el campo, el soto y el ganado;
la malicia del ayre corrompido
haze morir la yerva mal su grado;
las aves veen su descubierta nido,
que ya de verdes hojas fue cercado:
pero si Phyllis por aquí tornare,
hará reverdecer quanto mirare.

(Égloga III, vv. 345-352)

La respuesta del entorno a la mirada de la amada funciona como metáfora de cómo la percepción del yo lírico está supeditada a la dama –o, más precisamente, a su propia pena amorosa, ya que, como se ha visto antes, la dama sólo está presente en el dolor del poeta–. Un mismo espacio puede adquirir un carácter distinto, dependiendo del estado de ánimo del yo lírico; en la Égloga I, por ejemplo, Nemoroso se lamenta de que en el mismo valle en que ahora se encuentra triste había estado antes contento:

y en este mismo valle, donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
estuve ya contento y descansado.

⁵⁵ Cf. Orobítg, *op. cit.*, p. 45.

(Égloga I, vv. 253-255)

El contraste entre los dos distintos estados de ánimo de Nemoroso hace que la sensación que produce el entorno cambie; en ese contraste hay melancolía y, como dijo Herrera, belleza: “En el segundo i en el tercero verso ai hermosísima contraposición de *entristesco* i *canso*, *contento* i *descansado*”.⁵⁶

El que la percepción del poeta dependa de la dama conduce inevitablemente a que, si el amante es desdichado, la belleza del entorno pierda su encanto. Es lo que expresa Garcilaso en el Soneto XVII, con una imagen tomada de Petrarca:

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

(Soneto XVII, vv. 4-8)

Todo lo que debería ser agradable se vuelve tortura para el que sufre melancolía amorosa. Porque para el enamorado melancólico el valor de las cosas y la percepción que se tiene de ellas cambia, se vuelven subjetivos. Este fenómeno había formado parte de la sintomatología melancólica desde hacía muchos siglos. Yves Hersant dice que una de las definiciones más elegantes de melancolía es una que estuvo atribuida a Galeno, según la cual es un mal (sin fiebre) que deja el pensamiento abatido y provoca aversión por las cosas más queridas,⁵⁷ y Timothy Bright, a finales del siglo XVI, explica en su tratado sobre la melancolía cómo ésta hace “que el gusto por la

⁵⁶ Herrera, *op. cit.*, p. 725.

⁵⁷ Cf. Hersant, *op. cit.*, p. 516.

vida [...] acabe por perderse”.⁵⁸ Como tópico, está presente en mucha poesía renacentista relacionada con la pena amorosa; Orobitg explica el fenómeno como un desfase constante entre el yo poético golpeado por la pérdida y el paisaje ameno que lo rodea.⁵⁹ Un ejemplo de esto es el siguiente soneto de Surrey, en el que el yo lírico, después de describir toda una escena de renacer primaveral, se lamenta –en el último verso– de que su tristeza no sólo no se mitiga, sino que reverdece con el resto del pasaje:

The soote season, that bud and blome furth brings,
 With grene hath clad the hill and eke the vale;
 The nightingale with fethers new she singes;
 The turtle to her make hath told her tale.
 Somer is come, for every spray nowe springes;
 The hart hath hong his olde hed on the pale;
 The buck in brake his winter cote he flinges;
 The fishes flote with newe repairèd scale;
 The adder all her sloughe awaye she slinges;
 The swift swallow pursueth the flyes smale;
 The busy bee her honye now she minges;
 Winter is worne that was the flowers bale.
 And thus I see among these pleasant thinges
 Eche care decayes, and yet my sorrow springes.⁶⁰

Es precisamente el mal del que sufre el pastor en el siguiente pasaje de la *Égloga II*:

El dulce murmurar deste rüyo,
 el mover de los árboles al viento,
 el suave olor del prado florecido
 podrian tornar d’enfermo y descontento

⁵⁸ Timothy Bright, *Un tratado de melancolía*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2004, p. 36.

⁵⁹ Cf. Orobitg, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁰ Henry Howard, Earl of Surrey, en Levin, *op. cit.*, p. 5.

qualquier pastor del mundo alegre y sano;
yo solo en tanto bien morir me siento.
(Égloga II, vv. 13-18)

Igual que en los otros casos, el sujeto no logra sacar ningún disfrute de lo que siente que debería disfrutar, y eso le provoca pesar. Y además en estos versos hay un elemento añadido de soledad: el yo lírico se considera el único de todos los pastores que se siente morir entre tanto bien, cosa que acendra su melancolía. Cabe señalar que el uso de la dicotomía enfermo/sano, al lado de descontento/alegre, acerca el sentido del pasaje al terreno de la melancolía médica.

El desapego de la belleza y el placer resulta, en parte, de la conciencia de que ambos son efímeros. Si la fugacidad de las cosas es motivo de melancolía, el siguiente paso –la reacción a esa melancolía– sería el desapegarse de aquello que es efímero. Pero el problema es que, en todos estos ejemplos, de lo que el yo lírico se desapega es de la belleza del entorno –la naturaleza, el canto de los pájaros, la primavera, etcétera– y no de la belleza (efímera también) de la dama, que es la causante inicial de la melancolía. El desapego no se da necesariamente como impulso de auto-protección (como si se quisiera proteger a uno mismo de apegarse a algo que se sabe finito, o proteger de la propia melancolía), sino como un desencanto generalizado, con el que no puede acabar ni el entorno más hermoso. Es como si el estado de ánimo melancólico fuera impermeable incluso a las cosas que deberían ser más disfrutables. Y ésa es una de las características de la melancolía, que el que la sufre no puede ver más allá de ella; todo estímulo del mundo exterior, sea dulce o doloroso, alimenta el estado de ánimo melancólico, y “la paz de la naturaleza y de los seres felices que

discurren en armonía con sus leyes se contraponen al desorden interno del personaje”.⁶¹

Como dice Salicio en la *Égloga I*,

siempre ’stá en llanto esta ánima mezquina,
quando la sombra el mundo va cubriendo,
o la luz se avezina.

(*Égloga I*, vv. 81-83)

3.3.3. *Búsqueda de la Arcadia*

La búsqueda de la Arcadia, para el melancólico, parte de un desencanto por los tiempos que corren. Si la naturaleza humana es de por sí dolorosa –como se ve en el siguiente ejemplo de la *Elegía I*– la desventura de “nuestra edad” agrava aún más la situación:

¡O miserables hados, o mezquina
suerte, la del estado humano, y dura,
do por tantos trabajos se camina,
y agora muy mayor la desventura
d’aquesta nuestra edad cuyo progresso
muda d’un mal en otro su figura!

(*Elegía I*, vv. 76-81)

Cuando el tiempo en el que se vive provoca tristeza y melancolía, el yo lírico empieza a anhelar una edad y un lugar mejores, que encuentra en la idea de la Arcadia; como explica Schleiner, “since Arcadian speculation is usually projected into the past, allied with Golden Age fantasies, we may surmise at the outset that its link with

⁶¹ Enrique Moreno Castillo, “Melancolía y utopía en Garcilaso de la Vega: lectura de las *Églogas I y III*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 439, 1987, p. 33.

melancholy will be even stronger than between utopia and melancholy”.⁶² La Arcadia hace las veces de ese ‘lugar mejor’, en donde

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve elada.
(Égloga II, vv. 1-3)

A la desventura y el dolor continuo que siente el yo lírico se opone la hipotética bienaventuranza del que lleva una vida ‘lejos del mundanal ruido’:

¡Cuán bienaventurado
aquél puede llamarse
que con la dulce soledad s’abraça,
y bive descuydado
y lejos d’empacharse
en lo que al alma impide y embaraça!
No ve la llena plaça
ni la sobervia puerta
de los grandes señores,
ni los aduladores
a quien la hambre del favor despierta;
no le será forçoso
rogar, fingir, temer y estar quexoso.

A la sombra holgando
d’un alto pino o robre
o d’alguna robusta y verde enzina,
el ganado contando
de su manada pobre
que en la verde selva s’avezina,
plata cendrada y fina
y oro luziente y puro
baxo y vil le parece,

⁶² Winfried Schleiner, *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*, Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1991, p. 223.

y tanto lo aborrece
que aun no piensa que dello está seguro,
y como está en su seso,
rehuye la cerviz del grave peso.

Combida a un dulce sueño
aquel manso rüido
del agua que la clara fuente embía,
y las aves sin dueño,
con canto no aprendido,
hinchén el ayre de dulce armonía.
Házeles compañía,
a la sombra bolando
y entre varios olores
gustando tiernas flores,
la solícita abeja susurrando;
los árboles, el viento
al sueño ayudan con su movimiento
(Égloga II, vv. 38-76)

El tópicó que maneja aquí Garcilaso es el *Beatus ille* de Horacio, en el que, como dice Orobitg, se opone implícitamente el *ille* al *iste*, de manera que la felicidad se sitúa siempre lejos del espacio en que se encuentra el yo lírico.⁶³ Hay muchos rasgos que conectan este pasaje con el imaginario de la melancolía. Primero que nada está la idea de soledad, que juega un papel importante en la caracterización del melancólico. Muchos textos médicos coinciden en que el enfermo de bilis negra huye de la compañía de los hombres, y ese rasgo se trasladó a una de las imágenes más corrientes que se tenían del melancólico en el Renacimiento, que es la del hombre en actitud meditativa apartado de la ciudad, sentado sobre una roca, posiblemente en medio del bosque, con la mirada perdida. En segundo lugar está el rechazo del oro y

⁶³ Cf. Orobitg, *op. cit.*, p. 114.

la plata, que no sólo tiene que ver con la búsqueda de valores espirituales que se alejen de lo material –como en Fray Luis–, sino también con un desencanto melancólico de las cosas mundanas. La sombra también es un elemento importante; como explica Rivers, la sombra del *locus amoenus* “will protect the nymphs against the ravages of the desiccating noonday sun, “el sol subido en la mitad del cielo” [Égloga III, v. 78] with its overtones of the *meridianum daemonium*”⁶⁴, que, como se ha visto en el primer capítulo, se relaciona con la acedia y la melancolía. El resto de los elementos –el canto de las aves, el sonido del agua, el olor de las flores– completan el pasaje idílico que se forma en la fantasía del yo lírico. Es interesante cómo este fenómeno difiere del tópico del desapego de la belleza del entorno; funciona como su contraparte, pero ambos caben dentro del imaginario –lleno de ambivalencias– de la melancolía. El hecho de que el mundo arcaico sea una fantasía es importante para establecer su relación con la melancolía. No en vano escribieron tanto los tratadistas médicos sobre la facultad imaginativa de los melancólicos, sobre cómo los que sufren los estragos de la bilis negra tienden a producir fantasías e imágenes mentales (‘imaginaciones’) sin control. El melancólico, sumido en sus meditaciones, está desfasado de la realidad; de ahí la mirada perdida con la que lo representan en la iconografía, y de ahí también el anhelo por el mundo irreal, por el mundo puramente literario (porque nunca existió fuera de la literatura) que es la Arcadia. Y hay, todavía, un giro más: el poeta que sueña con la Arcadia está perfectamente consciente de que la Arcadia no existe, de que es una ficción; y eso acendra su melancolía, porque –en un proceso similar al del yo lírico que se enamora de una dama ideal– sabe que lo que anhela, y lo que recrea en su poesía, es

⁶⁴ Rivers, “The Pastoral Paradox of Natural Art”, *Modern Language Notes*, 77, 1962, 130-144, p. 135.

estrictamente inalcanzable; como explica Orobitg, “le *locus amoenus* apparaît sur le mode de l’inactuel, comme un espace dont le sujet éprouve la douloureuse nostalgie”.⁶⁵

En efecto, hay una ‘nostalgia dolorosa’ en la configuración de la Arcadia, y a veces a la conciencia de que el *locus amoenus* es irreal se añade una segunda preocupación, que es el miedo a que el paisaje idílico se transforme y se vuelva hostil, como sucede entre sueños a Salicio en la Égloga I:

¡Quántas vezes, durmiendo en la floresta,
reputándolo yo por desvarío,
vi mi mal entre sueños, desdichado!
Soñava que en el tiempo del estío
llevava, por passar allí la siesta,
a abreviar en el Tajo mi ganado;
y después de llegado,
sin saber de quál arte,
por desusada parte
y por nuevo camino el agua s’iva;
ardiendo yo con la calor estiva,
el curso enagenado yva siguiendo
del agua fugitiva.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

(Égloga I, vv. 113-126)

Salicio, como premonición del abandono de Galatea, experimenta las ‘imaginaciones’ y el temor propios de la melancolía (un poco antes en la égloga, en los versos 60-61, dice: “Estoy muriendo, y aun la vida temo; / témola con razón, pues tú me dexas”). La tranquilidad de los pastores nunca es completa, porque siempre está la sombra de la pena amorosa –de la que deriva el miedo que siente Salicio– y el estado de ánimo melancólico permanece en el trasfondo.

⁶⁵ Orobitg, *op. cit.*, p. 45.

3.3.4. *Deseo de muerte*

El deseo de muerte es a la vez resultado de una melancolía extrema, que se asume hasta sus últimas consecuencias, y rechazo de esa misma vida melancólica, que se vuelve demasiado dolorosa para poderla soportar. Es un aferrarse al poder devastador de la melancolía y al mismo tiempo un querer escapar de ella y alcanzar, por fin, la paz en la muerte. La faceta de rechazo de la melancolía se puede ver en los siguientes versos de la *Égloga I*:

y lo que siento más es verme atado
a la pessada vida y enojosa,
solo, desamparado,
ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa.
(*Égloga I*, vv. 292-295)

Todos los atributos que se asocian con la vida –a la que el yo lírico está atado, como en una cárcel– tienen que ver con el dolor y la melancolía. Hay imágenes de opresión (“pessada vida”), de oscuridad (“ciego, sin lumbre”) y de soledad (“solo, desamparado”), que se pueden asociar, todas ellas, a la melancolía: la pesadez y la oscuridad pertenecen al imaginario melancólico (no en vano el plomo es elemento de la melancolía) y la relación con la soledad ya se ha discutido en el apartado anterior.

La faceta de melancolía llevada al extremo se puede ver en los siguientes versos del *Soneto XVII*:

Del sueño, si ay alguno, aquella parte
sola ques ser imagen de la muerte
se aviene con el alma fatigada.
(*Soneto XVII*, vv 9-11)

Hay, en este caso, una extrema languidez; un cansancio, una fatiga del alma que

conduce al deseo de muerte. Y, en la poesía de Garcilaso, hay una sola fuerza capaz de llevar al yo lírico a tales extremos: la pena amorosa. En el siguiente ejemplo, de la Canción III, se resalta la pena de amor por encima de las demás penas posibles:

Tengo sola una pena,
si muero desterrado
y en tanta desventura:
que piensen por ventura
que juntos tantos males me an llevado,
y sé yo bien que muero
por solo aquello que morir espero.
(Canción III, vv.20-26)

La única muerte que espera, la única que pide, que acepta, es la que resulta de estar lejos de su amada. La idea de que se podía morir de pena amorosa era corriente en la literatura renacentista; es uno de los temas centrales de la novela sentimental, por ejemplo. Desde el poeta de cancionero Macías –del que el único dato biográfico que se tiene es que “murió de amor”– la poesía amorosa está llena de amantes que sienten que su dolor los lleva a la muerte. Véase, por ejemplo, el siguiente soneto de Hurtado de Mendoza:

Hoy deja todo el bien un desdichado
a quien quejas ni llantos no han valido;
hoy parte quien tomara por partido
también de su vivir ser apartado.
Hoy es cuando mis ojos han trocado
el veros por un llanto dolorido;
hoy vuestro desear será cumplido,
pues voy do he de morir desesperado.
Hoy parto y llego a la postrer jornada,
la cual deseo ya más que ninguna,
por verme en algún hora descansada,
y porque con mi muerte mi fortuna
os quite a vos de ser importunada,

y a mí quite el vivir, que me importuna.⁶⁶

El llanto y las quejas no le sirven ni como consuelo ni para conquistar a la amada y curarse de su pena amorosa; el único descanso posible es el morir, que salvará al yo lírico de vivir una vida demasiado dolorosa y salvará a la dama de tener que escuchar sus lamentos. El deseo de muerte, en ese ejemplo y en los de Garcilaso, depende del tópico de que, entre la pena de amor y la muerte, la muerte es el menor de los males. Es la premisa que está detrás de los siguientes versos de la Canción III:

que otra cosa más dura que la muerte
me halla y me á hallado,
y esto sabe muy bien quien lo á provado.
(Canción III, vv.37-39)

La idea de que vivir con la pena amorosa es más doloroso que morir es tónica desde la poesía de cancionero; véase, por ejemplo, el siguiente poema del *Cancionero de Resende*:

La my vida pyde muerte,
my tormento galardón,
mi cativo corazón
de dolor y mal tam fuerte
no espera rredención
La muerte, que no me diste,
porque viste,
que vivir es más dolor,
no la niegues a my triste,
sim ventura amador⁶⁷

⁶⁶ En Blecua, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁷ *Apud* María del Rosario Fernández Alonso, *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*, Madrid: Gredos, 1971, p.121.

Hay un juego de oposiciones, que recuerda la ambivalencia y las aparentes contradicciones internas de la melancolía: vida/muerte, tormento/galardón, dolor/amor. Sin embargo todavía no están presentes las descripciones más precisas de un estado anímico, ni las imágenes vívidas que hay en Garcilaso, como “solo, desamparado / ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa” (Égloga I, vv. 294-295). El deseo de muerte, en Garcilaso, va más allá del tópico cancioneril y aurisecular, y tiene un vínculo más estrecho con la melancolía; como explica Orobitg, “Les invocations à la mort font partie des *topoi* de la poésie amoureuse du XVI^e et du XVII^e siècle. Mais la présence d’innombrables appels à la mort dans la poésie garcilasienne trouve aussi une explication plus profonde dans la notion même de mélancolie”.⁶⁸

La muerte se piensa muchas veces como remedio a las penas del amor –cosa que acerca estos poemas al terreno de la melancolía amorosa, porque la palabra ‘remedio’ sugiere enfermedad–; véanse, por ejemplo, los siguientes versos del Soneto III:

pienso remedios en mi fantasía,
y el que más cierto espero es aquel día
que acabará la vida y el cuydado.
[...]
si no es morir, ningún remedio hallo,
y si éste lo es, tampoco podré havello.
(Soneto III, vv. 6-8 y 13-14)

Como se deja ver en los últimos dos versos del ejemplo, pensar en la muerte como remedio representa un problema: la muerte se desea porque pone fin al sufrimiento, pero no resuelve el conflicto amoroso; por lo menos en los ejemplos que se han visto hasta aquí, la muerte no es una forma de acercarse a la dama. Y a esto se suma un

⁶⁸ Orobitg, *op. cit.*, pp. 161-162.

nuevo problema, que es aún más grave dentro del código de la poesía amorosa renacentista: como se ha dicho en el apartado sobre el apego a las penas, si el enamorado muere, la dama deja de recibir el tributo de su sufrimiento, cosa que el yo lírico no puede permitir. Porque la alabanza de la enamorada es tan importante que supera a la muerte misma, como se expresa en los versos 11 y 12 de la Égloga III: “Mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la boz a ti devida”.

Galeno dice que una de las características del melancólico –y cuando lo dice le advierte a su lector que quizá se extrañe– es que al mismo tiempo desea la muerte y la teme⁶⁹ (en palabras de Wyatt, “I desire to perish, and yet I ask health”⁷⁰). En el caso de la poesía de Garcilaso esta ambivalencia no está tan explícita, porque el yo lírico se mantiene firme en su deseo de muerte. Sin embargo nunca pasa de eso, de un simple deseo; y en ese sentido se cumple lo que dice Galeno, porque la muerte nunca llega. Las imágenes de muerte en Garcilaso son fantasías, muertes figuradas, como en el siguiente ejemplo de la Elegía II:

en este dulce error muero contento,
porque ver claro y conocer mi 'stado
no puede ya curar el mal que siento,
y acabo como aquel que'n un templado
baño metido, sin sentillo muere,
las venas dulcemente desatado.

(Elegía II, vv. 139-144)

El único caso en el que sí hay una muerte de amor es en la *Ode ad florem Gnidi* (la Canción V):

⁶⁹ Cf. Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press, 2000, p. 68.

⁷⁰ En Levin, *op. cit.*, p. 5, v. 10.

Estávase alegrando
del mal ageno el pecho empedernido
cuando, abaxo mirando,
el cuerpo muerto vido
del miserable amante allí tendido,

y al cuello el lazo atado
con que desenlazó de la cadena
el corazón cuytado,
y con su breve pena
compró la eterna punición agena.

(Canción V, vv. 71-80)

Sin embargo la muerte sucede dentro de la recreación de una fábula antigua, y no en la narración principal del poema, lo que le da cierto alejamiento. La escena de la muerte funciona como advertencia a la ‘flor de Gnido’; Galeota no ha llegado –todavía– a tal extremo. Lo más cerca que se llega a la muerte dentro de la narración principal en la poesía de Garcilaso es el intento de suicidio de Albanio en la Égloga II:

Estas palabras tales en diziendo,
en pie m’alcé por dar ya fin al duro
dolor que en vida estava padeciendo,
y por el passo en que me ves te juro
que ya me iva a arrojar de do te cuento,
con passo largo y corazón seguro,
quando una fuerça súbita de viento
vino con tal furor que d’una sierra
pudiera remover el firme assiento.

De espaldas, como atónito, en la tierra
desde á gran rato me hallé tendido,
que assí se halla siempre aquel que yerra.

(Égloga II, vv.650-661)

El pastor está a punto de arrojarse de un acantilado “por dar ya fin al duro dolor” cuando llega el viento –como una suerte de *deus ex machina*⁷¹– y lo detiene. Sería problemático, en todo caso, incluir el suicidio en la narración; porque, aunque la égloga sucede en un entorno ‘pagano’, no se pueden dejar al lado completamente los valores cristianos, para los que el suicidio significa la perdición del alma. Como explica Herrera, “la muerte de hierro es trágica i no conviene a la rustiqueza i simplicidad de pastores”.⁷² En los versos que siguen al intento de suicidio, pareciera que el viento le ha dado una lección a Albanio:

D’allí me fuy con coraçón más largo
para esperar la muerte quando venga
a relevarme deste grave cargo.
(Égloga II, vv.668-670)

El cambio de actitud es radical: si antes se disponía a arrojarse con “coraçón seguro”, achora le ha entrado una especie de resignación melancólica –como si pasara del furor al abatimiento– y se aleja del lugar “con coraçón más largo”.

Aunque la razón más frecuente del deseo de muerte en Garcilaso –la razón más tópica– sea el rechazo de una vida dolorosa, puede haber también otros motivos. En el siguiente pasaje de la Égloga I, por ejemplo, Nemoroso desea la muerte para poder reunirse con Elisa:

⁷¹ Herrera dice al respecto que “No avía mucha necessidad d’este viento, que harto mejor estuviera ver las palomas que vio Carino en la *Prosa* 8 de Sanazaro” (*op. cit.*, p. 844); Margot Arce, en cambio, argumenta que el viento “es quizá el único recurso verosímil y rico en significados, apto para frustrar al suicidio”, porque a la violencia de la pasión de Albanio el autor sólo podía oponer la violencia de una fuerza natural como el viento (*La égloga segunda de Garcilaso*, San Juan: Casa Baldrich, 1949, p. 116).

⁷² Herrera, *op. cit.*, p. 844. La muerte de “hierro” es la muerte por suicidio, que “yerra” o atenta contra la ley divina.

Divina Elissa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudança ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

(Égloga I, vv. 394-407)

Las imágenes que usa el poeta en estos versos son diametralmente opuestas a las que usó unos cien versos antes en la misma égloga (de pesadez, soledad y oscuridad); ahora el motor del deseo de muerte ya no es el rechazo de los aspectos negativos de la vida mundana, sino la atracción que ejerce la idea de reunirse en el cielo con la amada, y para representar esto Garcilaso usa ahora imágenes de paz y luminosidad. Todo el movimiento en este pasaje es tranquilo: los pasos de la ahora inmortal Elisa, mientras ‘pisa y mide el cielo’; la quietud desde la que contempla su mudanza; la posibilidad del pastor de contemplar a su amada “sin miedo y sobresalto” y el caminar con ella “mano a mano” en “la tercera rueda”. En este último caso, el ritmo apoya la tranquilidad de la imagen; el paso de endecasílabos encabalgados a heptasílabos cortados limpiamente a fin de verso crea una sensación de ritmo más pausado, más espaciado, como si cada uno de los tres heptasílabos fuera uno de los pasos de Elisa midiendo el cielo. Hasta la representación de la muerte (figurada) del pastor es tranquila; no es el lazo atado al cuello “con que desenlazó de la cadena / el corazón

cuitado” de la *Ode ad florem Gnidi* (que encierra cierta violencia), ni se representa la vida con las ataduras y la “cárcel tenebrosa” que aparece versos antes en la misma égloga; en este caso el cuerpo, lo que ata al pastor a la vida terrenal, es apenas un velo, y en su ruptura no hay violencia, sino liberación.

3.4. EXPRESIÓN FORMAL

La melancolía, en un poema, puede estar representada por medio de la temática y de la elección de tópicos, como se ha visto antes, y también –como se verá a continuación– en el lenguaje mismo que se usa en la factura del texto. En los dos apartados que siguen se verá cómo la melancolía puede estar cifrada también en dos elementos que son un apoyo y un complemento a la ‘narración’, por así decirlo, de los poemas; se trata del ritmo y la imagen poética, a los que se dedican los últimos apartados del capítulo.

3.4.1. *Ritmo*

Así como en la música hay elementos melódicos y rítmicos que pueden provocar distintos estados de ánimo, en la poesía hay patrones rítmicos capaces de crear melancolía. Entre la retórica musical renacentista y la retórica literaria, poética, hay muchos puntos en común. Y de esta relación estaban conscientes tanto los músicos como los escritores; Francis Bacon, por ejemplo, dijo que en la música hay ciertas figuras o tropos que concuerdan con las figuras retóricas y con los afectos de la mente

y los otros sentidos,⁷³ y Thomas Morley, músico del Renacimiento inglés, da la siguiente instrucción en uno de sus tratados: “when any of your words shall expresse complaint, dolor, repentance, sighs, teares, and such like, let your harmonie be sad and doleful”.⁷⁴

Esto no quiere decir que cada vez que aparezca un determinado patrón rítmico en un poema el efecto sea melancólico. Queda clarísimo que una misma combinación acentual, por ejemplo, puede enfatizar distintos sentidos en distintos versos. No se trata de valores unívocos, sino de recursos que funcionan en conjunto, en contexto. No se puede decir que cada vez que el ritmo de un poema se vuelva más lento, el resultado sea una sensación de languidez; pero sí se puede decir que, en un contexto específico en el que la languidez es significativa para lo que se está representando en el poema, un ritmo que se empieza a volver más lento se puede sentir lánguido porque resalta y complementa el significado de las palabras.

Se pueden aislar, en la poesía de Garcilaso, ciertos elementos rítmicos que dan una idea de melancolía, por así decirlo, ‘musical’. El primero de esos elementos es el ritmo que se vuelve lento. En música el recurso es bastante claro: una misma melodía, cantada más despacio, parece en general más ‘melancólica’. Otra modalidad de ‘ritmo lento’ en música se puede lograr con el ‘ritmo armónico’; el ritmo armónico se determina por la alternancia que se da en la armonía, que es la estructuración de los acordes. Lo que se alterna en este caso son los acordes consonantes y disonantes: los consonantes producen una sensación de apoyo y estabilidad, de equilibrio, mientras

⁷³ Peter Holman, *Dowland: Lachrimae (1604)*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 43.

⁷⁴ Thomas Morley, *Plaine and Easie Introduction*, London, 1596, *apud* Robert Donnington, *The Interpretation of Early Music*, London-New York: Norton, 1992, p. 112.

que los disonantes producen lo contrario: inestabilidad. En un ritmo armónico rápido las sucesiones son rápidas y se crea una sensación de bienestar y de alegría, porque las disonancias se resuelven inmediatamente; en cambio cuando un ritmo armónico es lento las disonancias se prolongan y por lo tanto se provoca una sensación de inestabilidad y de languidez. Esta diferencia se puede ver si se comparan, por ejemplo, dos piezas distintas de Josquin Desprez: “El grillo” y “Mille regretz”. En la primera el ritmo armónico es muy rápido, y el resultado es de ligereza y alegría. En cambio en la segunda (que era favorita de Carlos V),⁷⁵ el ritmo armónico es lento, y, justo cuando el oyente cree que la disonancia se va a resolver, el compositor mete una disonancia nueva, que no se resuelve sino hasta el final de una frase larga.

Un equivalente en Garcilaso de este fenómeno es el encabalgamiento, que tiene la capacidad de prolongar el fluir de la estrofa. Dámaso Alonso habla de este fenómeno en su análisis de la *Égloga III*, y menciona el fenómeno por primera vez cuando llega al pasaje en el que se habla del curso lento del río Tajo:

Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminava,
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevava.
(*Égloga III*, vv. 65-68)

“estos versos se mueven ellos también con tanta lentitud” –dice Alonso– “con tanta indecisión como el río; acompañan la imagen mental de la sedosa lentitud. El secreto está en el encabalgamiento”.⁷⁶ Y dice que aquí el encabalgamiento tiene el sentido de

⁷⁵ “Mille regretz”, que Luys de Narváez identifica como “la canción del Emperador” Carlos V (véase el disco *Carlos V: Mille Regretz, La canción del Emperador*, La Capella Reial de Catalunya, Hesperion XXI).

⁷⁶ Dámaso Alonso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid: Gredos, 1950, p. 65.

prolongar “una estela de melancolía”.⁷⁷ Lo que observa Alonso es un cambio de ritmo; un ritmo que era más rápido –la estrofa inmediatamente anterior no tiene ningún encabalgamiento– de pronto se alenta, y en el cambio se nota la melancolía: “el suave sofreno de la prolongación que va a seguir está realizado por su contraste con la soltura de los versos inmediatamente anteriores”.⁷⁸

Algo similar sucede en la *Ode ad florem Gnidi*; véanse, por ejemplo, las estrofas 9 y 10:

por ti con diestra mano
no rebuelve la espada presurosa,
y en el dudoso llano
huye la polvorosa
palestra como sierpe ponçoñosa;

por ti su blanda musa,
en lugar de la cítera sonante,
tristes querellas usa
que con llanto abundante
hacen bañar el rostro del amante
(Canción V, vv. 41-50)

En las dos hay versos encabalgados al final de la estrofa, pero el sentido de lo que se está diciendo hace que el efecto de prolongamiento y melancolía se de en la segunda, y no en la primera. En la estrofa 9 hay imágenes ágiles, imágenes de rapidez: “revuelve”, “presurosa”, “huye”; pero en la estrofa 10 hay un cambio, que coincide con el paso del tema bélico al tema de la pena amorosa. Y ahí es donde viene el prolongamiento, encabalgado:

tristes querellas usa
que con llanto abundante

⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 67.

hacen bañar el rostro del amante
(Canción V, vv. 48-50)

Las imágenes son imágenes de melancolía, y el ritmo las apoya. Dámaso Alonso identifica dos tipos de encabalgamiento, el suave y el abrupto: “En el abrupto, el sentido se prolonga de un verso a otro, pero se quiebra súbitamente en el segundo. [...] En el suave, el sentido prolongado también de un verso a otro, sigue fluyendo ligadamente en el segundo hasta la terminación del endecasílabo”.⁷⁹ El encabalgamiento suave es el que más fácilmente crea una sensación de melancolía; como con el ritmo armónico, la disonancia se prolonga y el efecto de languidez se mantiene por dos o tres o cuatro versos. Véase, por ejemplo, la estrofa 12 del mismo poema, donde se habla de cómo el dolor vence a la razón:

y agora en tal manera
vence el dolor a la razón perdida
que ponzoñosa fiera
nunca fue aborrecida
tanto como yo dél, ni tan temida.
(Canción V, vv. 56-60)

Los versos se ligan, sin ninguna pausa fuerte, hasta el final, y la última frase, “ni tan temida”, separada del resto del verso por la pausa más larga de la estrofa –que el editor representa con una coma– funciona como un acorde consonante que resuelve la disonancia que le antecede.

La lentitud también puede estar en la elección del tipo de verso; Dámaso Alonso llama al endecasílabo “lánguida criatura ondulante”,⁸⁰ mientras que Tomás Navarro Tomás lo describe como un “metro amplio y lento”, y explica que “es

⁷⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁰ “Elogio del endecasílabo”, en *Obras completas*, ed. cit., p. 540.

propriadamente extenso por la amplitud de su periodo rítmico, no compuesto, sino simple”; el octosílabo y el endecasílabo, continúa, “se corresponden en relación equivalente a la que existe entre los compases musicales de dos y cuatro tiempos; uno representa la medida del paso ordinario y otro la de la marcha lenta”.⁸¹ Garcilaso, como demuestra Navarro Tomás en el artículo citado, sabe aprovechar muy bien los diferentes tipos de endecasílabo para distintos fines expresivos; un ejemplo de esto podría ser el fenómeno que señala Iventosch en su artículo sobre el Soneto X, y es que en ese soneto –que por su temática es melancólico– Garcilaso usa ocho endecasílabos sáficos (los más lentos, según Navarro Tomás⁸²), cosa que le da al poema ‘suavidad’ y ‘melancolía’.⁸³

Los prolongamientos, en la música, se pueden dar en un nivel amplio –cuando toda la pieza musical es lenta– o a menor escala, cuando lo que se prolonga es una sola nota. Es el caso de las notas con puntillo (en las que se prolonga el tiempo de la nota en un cincuenta por ciento). En un artículo sobre las *Siete Lágrimas* de John Dowland (siete pавanas que se pueden contar entre las piezas musicales más melancólicas del Renacimiento), Peter Holman explica cómo en “Lachrimae Tristes”, que es “la pавana más hondamente triste del conjunto y exige un tempo más lento”, uno de los recursos que usa el compositor para crear la sensación de melancolía es la introducción de varias notas con puntillo, “idea asociada a menudo con la pena” en esa época.⁸⁴ Las sarabandas, por ejemplo, que tienen un carácter solemne y meditativo

⁸¹ “La musicalidad de Garcilaso”, *Boletín de la Real Academia Española*, 49, 1969, pp. 426-427.

⁸² Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Syracuse: Syracuse University, 1956, p. 178.

⁸³ Herman Iventosch, “G.’s Sonnet ‘Oh dulces prendas’: a Composite of Classical and Medieval Models”, *Annali dell’ Istituto Universitario Orientale (Sezione romanza)*, 7, 1965, p. 226.

⁸⁴ Peter Holman, “Lachrimae de Dowland”, *Goldberg*, 6, 1999, p. 3 [consultado en <http://www.goldbergweb.com> el 15 de septiembre de 2008].

(melancólico), diseñado para contrastar con la alegría de la “courante”, la danza que la antecede dentro de la estructura más amplia de la “suite”, están llenas de notas apuntilladas.

Otro lugar en el que se dan muchas veces los prolongamientos a pequeña escala es en los adornos y los vibratos: en el siglo XVII, Jean Rousseau, en un tratado sobre la interpretación de la viola, identificó dos tipos distintos de vibrato: el “batement”, que es cuando hay una alternancia rápida en la vibración y el “langueur”, que, como su nombre indica, es un vibrato más lánguido, y que depende de que los intervalos de la vibración sean más prolongados.⁸⁵ Un ejemplo más de este fenómeno es un tipo de adorno que se llama “sanglot” en el que, para imitar el ritmo del sollozo, se introduce una pequeña pausa que desplaza la última nota del adorno. Es muestra de cómo el prolongamiento se relaciona con la melancolía: el ritmo de sollozar esta hecho a base de puros pequeños prolongamientos.

De los recursos métricos que usa Garcilaso, el que podría corresponder al alargamiento en pequeña escala del puntillo y del adorno es el uso de diéresis. En ambos casos es un solo elemento el que se prolonga, dentro de una estructura más grande: en el caso de la música es una nota, y en el caso de la poesía, una palabra. Un ejemplo de este fenómeno se puede ver en las estrofa 2 de la Oda a la flor de Gnido, cuando se hace referencia al mito de Orfeo y se describe cómo el canto enternece a las fieras y mueve a los árboles; pero no es cualquier canto, es un canto “suave” –un canto triste, melancólico– como enfatiza el diptongo que se rompe:

y en ásperas montañas
con el süave canto enterneciesse
las fieras alimañas,
los árboles moviesse
y al son confusamente los truxiesse:
(Canción V, vv. 6-10)

⁸⁵ Jean Rousseau, *Traité de la Virole*, Paris, 1687, *apud* Donnington, *op. cit.*, p. 233.

Otro ejemplo del mismo recurso, donde quizá se pueda ver con más claridad, es la estrofa 6 del mismo poema:

y cómo por ti sola
y por tu gran valor y hermosura,
convertido en viola,
llora su desventura
el miserable amante en tu figura.
(Canción V, vv. 26-30)

Independientemente del ritmo, es una estrofa que toca de cerca a la melancolía, sobre todo el tercer verso, “convertido en viola”. El Brocense identifica un verso parecido en la oda X del libro III de Horacio, que Herrera traduce como “Ni aquella amarillez de los amantes / teñida de viola”.⁸⁶ Hay una identificación de la viola con la palidez; no es nuestra ‘violeta’. Como explica Wilson, “El miserable amante Galeota se ha convertido en viola como consecuencia de la aspereza de la que estaba armada doña Violante: se ha puesto pálido por la enfermedad del amor no correspondido”.⁸⁷ A pesar de que ha habido discusión sobre qué exactamente es lo que representa la “viola” de Garcilaso, todas las posibilidades que se plantean implican melancolía, ya sea que se aluda a una flor pálida, o, como ha propuesto William Whitby, que se añada a ese sentido una referencia al instrumento musical ‘viola’, que según el autor, se consideraba apto para interpretar “tristes querellas”.⁸⁸ En todo caso, el ritmo entra en juego con la imagen para representar la melancolía que está indisolublemente

⁸⁶ Herrera, *op. cit.*, p. 535. En la traducción de Herrera también hay diéresis en la palabra viola, aunque no se marque en la edición.

⁸⁷ E. M. Wilson, “La estrofa sexta de la canción ‘A la flor de Gnido’”, *Revista de Filología Española*, 36, 1952, p. 123.

⁸⁸ Cf. William M. Whitby, “Transformed Into What? Garcilaso’s ‘Ode ad Florem Gnidi’”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11:1, 1986, p. 140.

ligada a esta escena de pena amorosa: la diéresis funciona como una pequeña suspensión del tiempo, como un muy breve alargamiento, una ‘palabra con puntillo’ equivalente a las notas con puntillo que usaban los músicos para representar rítmicamente la melancolía.

Un tercer recurso, aunque no menos importante, tanto musical como poético, que incide en la representación de la melancolía, es el descenso. En música se puede crear una sensación de dolor, de tristeza, de languidez, cuando la melodía sigue un curso hacia abajo, hacia notas más graves. Como explicaba Morley, “you must have a care that when your matter signifieth “ascending”, “high”, “heaven”, and such like you make your music ascend; and by the contrary where your ditty speaketh of “descending”, “lowness”, “depth”, “hell”, and others such, you must make your music descend”.⁸⁹ El mejor ejemplo de esto, para el periodo en cuestión, es el tema de la lágrima de John Dowland, emblema musical de lágrimas que caen.⁹⁰ El tema lo constituyen cuatro notas, organizadas como una triada:



“Lachrimae Antiquae”, la pavana que empieza con estas notas, puede haber sido, según Holman, la pieza instrumental más popular y con mayor distribución en su periodo.⁹¹ El tema de la lágrima se volvió tan popular que muchos compositores lo

⁸⁹ Holman, *Dowland*, ed. cit. p. 43.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

usaron en sus piezas para representar tristeza y melancolía; el mismo Dowland lo usa en varias composiciones; en algunas de ellas, para enfatizar todavía más la sensación de descenso, empieza con una serie de notas que van hacia arriba (siguiendo una escala cromática), y, desde el punto más alto, deja caer la melodía con el tema de la lágrima. Este contraste es un fenómeno importante: en gran medida, la sensación de melancolía depende de un contraste semejante, porque es así como resalta más: si la estrofa anterior no tiene encabalgamientos, por ejemplo, y de pronto viene una estrofa fuertemente encabalgada, o si la disposición acentual da una sensación de rapidez y de pronto el fluir de los versos se vuelve más lento.

En donde mejor se puede ver este efecto de descenso es en el uso repetido que hace Garcilaso de series de tres elementos, que están en general al cierre de una estrofa y que tienden hacia abajo; es como un *in crescendo* inverso, en el que cada elemento tiene más peso y un color más oscuro que el anterior. Las series de tres elementos pueden estar dentro de un solo verso, como al final de la estrofa 11 de la oda a la flor de Gnido: “por ti el mayor amigo / l’ es importuno, grave y enojoso”; o dispuestas a lo largo de tres versos, como en la estrofa 17:

Sentió allí convertirse
en piedad amorosa el aspereza.
¡O tarde arrepentirse!
¡O última terneza!
¿Cómo te sucedió mayor dureza?
(Canción v, vv. 81-85)

Es como si cada interjección aumentara el grado del lamento con respecto a la anterior, pero sin que haya una sensación de ascenso, porque lo que se representa no es alegre, sino doloroso. La última serie de tres elementos del poema –y en la que más claramente se puede ver este recurso– está en el último verso de la Oda. En este caso, el recurso del descenso se complementa con el encabalgamiento, que empieza desde

el final de la estrofa anterior, y que hace un último prolongamiento, una última disonancia dolorosa, antes de que el poema se resuelva en una nota triste, grave –grave en el sentido musical–:

[...] a los poetas

den inmortal materia,
sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
d'algún caso notable
que por ti passe, triste, miserable.
(Canción V, vv. 105-110)

Por última vez en el poema, hay un juego complementario entre el ritmo –entre cómo las palabras suenan– y lo que las palabras significan. El ritmo, a fin de cuentas, complementa, en la buena poesía, el significado de las palabras; las refuerza o las debilita, cambia el énfasis de un punto a otro, establece conexiones y paralelismos de significado que de otra forma no se darían. Son muchas las imágenes en la poesía de Garcilaso que deben parte importante de su efectividad a un sustento auditivo –aunque no se trate necesariamente de ritmo lento, diéresis o descenso–. Un posible ejemplo es el segundo terceto del Soneto X, que se vio en el apartado sobre el desdén de la amada:

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque desseastes
verme morir entre memorias tristes.
(Soneto X, vv.12-14)

La sonoridad del último verso, por el cambio que significa con respecto a los versos anteriores, traslada al lenguaje auditivo la melancolía del yo lírico. Con el encabalgamiento de los primeros dos versos del terceto, el sintagma se alarga cada vez más y se va cargando de emoción hasta que Garcilaso “remata el poema con el

maravilloso balbuceo del último verso.”⁹² La aliteración en *s* de los versos 12 y 13 (“si no, sospecharé que me pusistes / en tantos bienes porque desseastes”) hace que resalte, por contraste, la aliteración en *m* del verso 14 (“verme morir entre memorias tristes”), que da la impresión de un murmullo sosegado, melancólico. Al final del soneto se queda resonando la palabra “tristes”, que se corresponde con la palabra “entre” (por la repetición de *tr*) y con la aliteración anterior (en *s*).

Otro ejemplo de una imagen respaldada por la métrica es el de los tercetos del Soneto XVIII, que se vio en el apartado sobre mudanzas de ánimo a propósito del tópico que yuxtapone el fuego y el hielo para representar los sentimientos fluctuantes y contradictorios del enamorado:

Y es que soy de lexos inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto que en vida me sostengo apenas;
mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento elado
cuajárseme la sangre por las venas.
(Soneto XVIII, vv. 9-14)

La disminución de acentos en el último verso –sólo tres: cuajárseme, sángrE, vénas– baja la velocidad del ritmo y la fluidez del verso, como la sangre a la que le cuesta trabajo seguir su curso, que se atora en el camino y avanza a tirones. Si se divide el periodo rítmico del verso en tres pies: dáctilo, anfibraco y anapesto (sin contar la anacrusa de la primera sílaba y la inacentuada sílaba onceava), se verá que el acento cae cada vez más tarde dentro de cada pie (primero en el primer tiempo, luego en el segundo y finalmente en el tercero), como si con cada golpe la sangre se coagulara más y le costara más trabajo avanzar. En este y en los demás ejemplos que se han

⁹² Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, ed. corregida y aumentada, Madrid: Istmo, 1985, p. 123.

visto al respecto, la interrelación entre la sonoridad y los tópicos que tienen que ver con la melancolía es crucial. Como estado de ánimo, la melancolía tiene, finalmente, mucho de inasible, puede llegar a ser casi un efecto atmosférico, y la música –o, en este caso, el ritmo– es suficientemente poco tangible (aunque sus elementos sí se puedan describir) como para ayudar a representar esa dulce languidez, esa tristeza sosegada que es la melancolía.

3.4.2. *Imagen poética*

Uno de los aspectos en los que la poesía de Garcilaso difiere de la poesía cancioneril que la antecede es en el detalle de las imágenes poéticas. El cambio de la poesía medieval a la renacentista lo marca, entre otras cosas, la búsqueda de una poesía más visual, con mayor lujo de detalle. Es el caso, por ejemplo, de la evocación del mundo pastoril en Garcilaso; las descripciones del paraje ameno son precisas y evocadoras, y las ninfas que lo habitan se le representan al lector como seres con movimiento, con gestos, con actitudes que se traducen a un lenguaje visual. Si detrás de la búsqueda y la representación de la Arcadia hay un impulso melancólico (como se ha visto antes), el detalle con el que el poeta recrea el mundo de los pastores y las ninfas hace que esa melancolía sea todavía más vívida. Garcilaso logra, con sus imágenes poéticas, lo mismo que él dice que logran las ninfas de la *Égloga III* en sus telares:

Destas istorias tales variadas
eran las telas de las quatro hermanas,
las quales con colores matizadas,
claras las luzes, de las sombras vanas
mostravan a los ojos relevadas
las cosas y figuras que eran llanas,

tanto que al parecer el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano.
(Égloga III, vv. 265-272)

Dámaso Alonso, en “Garcilaso, Ronsard, Góngora (apuntes de una clase)”, llama la atención a la capacidad que tiene Garcilaso para usar la lengua como instrumento expresivo “con una extraña fuerza representativa, pictórica”, y pone como ejemplo la descripción de la arena en la *Égloga II*:⁹³

el arena, que d’oro parecía,
de blancas pedrezuelas variada,
por do manava el agua, se bullía.
(Égloga II, vv. 446-448)

Esta ilusión de realidad, de vividez, es un elemento importante, no sólo de la poesía, sino también de la pintura renacentista, llena de imágenes detalladas, minuciosas en su factura y con un resultado que apela a todos los sentidos. Pero las imágenes en la poesía llevan, hasta cierto punto, ventaja sobre las de las artes plásticas, y esa ventaja es el movimiento. El lector de los versos de Garcilaso tiene todos los elementos para imaginarse escenas que –como en nuestro cine– se mueven:

los peces a menudo ya saltavan,
con la cola açotando el agua clara,
quando las nymphas, la labor dexando,
hazia el agua se fueron passeando.
(Égloga III, vv. 277-280)

En los primeros dos versos el movimiento es rápido, porque así lo determina el salto repetido de los peces y la forma en que azotan sus colas contra el agua –acción, esta

⁹³ En *Obras completas*, ed. cit., p. 543.

última, que no puede durar más que una fracción de segundo—. Pero no se trata de una imagen aislada; los últimos dos versos del ejemplo completan una sola escena, y la complejidad de la imagen que se representa en la mente se debe, en buena medida, al contraste entre el movimiento ágil de los primeros dos versos y el movimiento pesado —lánguido casi— de las ninfas que hacia el agua van “passeando” en los versos 279 y 280.

Otro recurso, además del movimiento, que ayuda a la creación de imágenes vívidas es el apelar a los distintos sentidos; véanse, por ejemplo, los últimos versos de la Égloga III:

siendo a las nymphas ya el rumor vezino,
juntas s'arrojan por el agua a nado,
y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron.

(Égloga III, vv.373-376)

El “rumor vezino” apela a los oídos, la “blanca espuma” en contraste con las “cristalinas ondas” crea una imagen visual y la escena en conjunto provoca una sensación táctil por la frescura del agua —“en el verano más que nieve elada” (Égloga II, v. 3)— a la que se arrojan a nado las ninfas.

La forma que tiene Garcilaso para narrar la acción guía la mirada del lector y lo hace imaginarse lo que sucede con un alto grado de detalle; es el caso del siguiente pasaje de la Égloga III:

el agua clara con lascivo juego
nadando dividieron y cortaron,
hasta que'l blanco pie tocó mojado,
saliendo del arena, el verde prado.

(Égloga III, vv.93-96)

La primera imagen que se presenta es una imagen amplia –de las ninfas nadando en el río–; pero en el tercer verso del ejemplo el poeta guía la mirada –como si se cerrara de pronto el campo de visión– hacia un solo elemento del cuadro: el “blanco pie”. Y, una vez que ha llevado la mirada del lector al pie de la ninfa, le da los elementos para que se lo imagine con todo lujo de detalle: el pie está mojado –el lector puede imaginar las minúsculas gotas– y su blancura contrasta primero con la arena y finalmente con la verdura del prado. El alto nivel de detalle con el que el lector puede visualizar la imagen tiene su paralelo en la representación detalladísima del cuerpo humano (y su entorno) en mucha de la pintura del Renacimiento. El “blanco pie” se podría comparar, por ejemplo, con cuadros de Tiziano –como *Danae recibiendo la lluvia de oro* (fig. 2)– en los que se ve la textura de la piel, sus pliegues, cómo refleja o no la luz; todo con un nivel de detalle y un poder de evocación sensorial que por mucho no tenía la pintura medieval.

Las imágenes de ninfas en el agua y saliendo de ella son de las que más atención reciben de parte del poeta, si uno se guía por lo evocador de las descripciones; véase, por ejemplo, el siguiente pasaje, ahora de la *Égloga II*:

Poniendo ya en lo enxuto las pisadas,
escurriendo del agua sus cabellos,
los quales esparziendo cubijadas
las hermosas espaldas fueron dellos
(*Égloga II*, vv.97-100)

De nuevo está el efecto del agua que escurre, pero ahora no son gotas sobre un pie, sino el acto de ‘escurrir el agua de los cabellos’, tópico de sensualidad en la Edad Media y el Renacimiento, como revelan –entre muchos ejemplos posibles– la *Venus Anadyomene* de Tiziano (fig. 3) y la estatua *Venus y Cupido* de Giambologna, en la

que Venus está en la misma actitud que la ninfa de Garcilaso (fig. 4).⁹⁴

Las imágenes de agua en las églogas a veces tienen mucho que ver con un estado de ánimo melancólico, contemplativo, reflexivo. Como señala Orobitg, hay un vínculo entre los paisajes acuáticos y la representación de la melancolía: “la mélancolie détermine [...] dans l’écriture garcilasienne en goût prononcé pour l’eau”.⁹⁵ Es común, en la poesía medieval y renacentista, que el agua se asocie con la tristeza y el llanto; relación que se ve, por ejemplo, en el siguiente cuarteto de un soneto de Gutierre de Cetina:

Cercado de temor, lleno de espanto,
en la barca del triste pensamiento,
los remos en las manos del tormento,
por las ondas del mar del propio llanto,

navegaba Vandalio [...] ⁹⁶

o en el Soneto CLXXXIX de Petrarca, en el que el viento húmedo se asocia con los suspiros, el deseo y la esperanza, y en el que la lluvia es el llanto y la niebla es el desdén:

⁹⁴ Hay, además, una relación entre Venus y la melancolía; en dos lugares de la poesía de Garcilaso (los vv. 223-225 de la Elegía I y los vv. 169-192 de la Égloga III) se evoca la escena de la muerte de Adonis, y se habla del dolor y la tristeza que Venus siente al respecto. Ambos pasajes adquieren especial significación en lo que concierne a la melancolía si se toma en cuenta la siguiente referencia, que incluye Herrera en su comentario a la Elegía I: “Dize San Gerónimo, porque esto quede declarado para lo que toca a este lugar i a la Égloga 3, que pintavan el simulacro d’esta diosa en el monte Líbano con la cabeça cubierta en semblante triste, i que sustentava el rostro con la mano izquierda dentro del vestido i parecía a la vista de los que miravan que manava lágrimas” (*op. cit.*, p. 607). El duelo de Venus por Adonis, si se hace caso a esta descripción, se representaba pictóricamente mediante la imagen del rostro reclinado sobre la mano, que, de todas las imágenes del melancólico, es la más tradicional y la más fácilmente identificable.

⁹⁵ Orobitg, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁶ En Blecua, *op. cit.*, p. 143, vv. 1-5.

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi, et al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;
la vela rompe un vento humido eterno
di sospir', di speranze et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion et l'arte,
tal ch'incomincio a desperar del porto.⁹⁷

El agua también tiene connotaciones melancólicas en la siguiente escena de la *Égloga* II, en la que Albanio recuerda sus penas frente a las “claras ondas”:

¡O claras ondas, cómo veo presente,
en vyéndo, la memoria d'aquel día
de que el alma temblar y arder se siente!

En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturviarse

(*Égloga* II, vv. 4-8)

La claridad del agua contrasta con el oscurecimiento de la alegría, que se vuelve turbia; y a nivel visual el lector se puede imaginar que lo que se oscurece y se enturbia es el agua de la fuente –porque los dos verbos se asocian antes que nada con

⁹⁷ Francesco Petrarca, *Cancionero*, ed. y tr. de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid: Cátedra, 2004, p. 608 (“Pasa la nave mía con olvido / por encrespado mar a media noche, / entre Escila y Caribdis, y la gobierna / mi señor que más bien es mi enemigo. / En cada remo un pensamiento impío / que se burla del fin y la tormenta; / la vela rompe un viento húmedo, eterno, / de suspiros, deseos y esperanzas. / Lluvia de llanto, nieblas de desdenes / mojan y aflojan las cansadas jarcias / con error e ignorancia antes trenzadas. / Ocúltanse mis dos dulces señales; / el arte y la razón van por las aguas, / y empiezo a no creer que llegue a puerto”; p. 609).

el agua—, como si lo hiciera en empatía con el estado de ánimo del yo lírico. Porque, como dice Orobitg, “dans le texte garcilasien, la mélancolie qui affecte le sujet poétique s’écrit et se donne à voir dans le paysage”.⁹⁸ El momento que el pastor recuerda —el momento en el que acabó su alegría— es cuando Camila ve su propio reflejo en la fuente y se da cuenta, para su pesar, que es el objeto del amor de Albanio; y ese momento se recrea ahora en un nuevo juego de reflejos: Albanio siente “temblar y arder” el alma, como si el alma estuviera reflejada sobre una superficie de agua que apenas se mueve; y la misma fuente que antes reflejaba su alegría ahora se enturbia y deja de reflejar, hasta que lo único que se ve es la profundidad de su oscuro —y melancólico— dolor.

La escena de Albanio y la fuente es un ejemplo de cómo el *locus amoenus* alberga escenas melancólicas. Otro ejemplo de ese fenómeno es la escena que se representa en el telar de la ninfa Nise en la Égloga III:

En la hermosa tela se veían,
entretexidas, las silvestres diosas
salir de la espesura, y que venían
todas a la ribera presurosas,
en el semblante tristes, y traían
cestillos blancos de purpúreas rosas,
las cuales esparziendo derramavan
sobre una nymph muerta que lloravan.
(Égloga III, vv. 217-224)

El entorno pastoril —la espesura, la ribera del río— alberga una escena de duelo y melancolía. De nuevo, como en los ejemplos anteriores, la imagen visual es vívida, gracias a las descripciones físicas, como “en el semblante tristes”; a los contrastes de

⁹⁸ Orobitg, *op. cit.*, p. 31.

color fuertes y evocadores, como “cestillos blancos de purpúreas rosas”; y a los versos que muestran a las ninfas en movimiento, como “las cuales esparziendo derramavan...”. En la pintura del Renacimiento –y también en la del Barroco– el paisaje pastoril tiene un vínculo con la melancolía. Wittkower comenta, al pie de la reproducción de *Paisaje con Mercurio y Argos*, de Adam Elsheimer (fig. 5), que “No one will fail to be enchanted by this vision of a gentle world, full of mysterious light and romantic charm. Few would suspect that it is a work of a melancholic, incapable of coping with reality”.⁹⁹ Quizá –contrariamente a lo que sugiere el autor– a Elsheimer le interesa pintar paisajes pastoriles justamente porque es melancólico –y no a pesar de serlo–, como una forma de abrir una realidad alterna, idílica, que sustituya, por lo menos en la fantasía, a la realidad con la que –según Wittkower– no puede lidiar.

Hay, en el mundo pastoril y en el mundo mitológico, muchos elementos de languidez que se representan con imágenes. Dos de ellos –el desfallecimiento y la palidez– están en el pasaje sobre la muerte de Eurídice, representada en el telar de la ninfa Phillódoce en la *Égloga III*:

Estava figurada la hermosa
Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponçoñosa,
entre la yerva y flores escondida;
descolorida estava como rosa
que ha sido fuera de sazón cogida,
y el ánima, los ojos ya bolviendo,
de su hermosa carne despidiendo.

(*Égloga III*, vv. 129-136)

⁹⁹ Fig. 27 de Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid: Cátedra, 1995, entre las pp. 105 y 106.

Uno de los recursos que se usan, a nivel de imagen, para representar la palidez es el contraste, que hace que –en la imagen mental– el blanco de la piel resalte por estar contra un fondo más oscuro. Es el caso de la ninfa muerta de la Égloga III, cuyo cuerpo se compara al “blanco cisne”:

cerca del agua, en un lugar florido,
estava entre las yervas degollada
qual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la yerva verde.
(Égloga III, vv.229-232)

El contraste con la “yerva verde” hace que la palidez sea mayor. El mismo recurso lo utilizan los pintores de la época; véase, por ejemplo, el cuadro de Lucas Cranach el Viejo, *La ninfa de la fuente*, en el que la silueta blanca de la ninfa se dibuja sobre un fondo de pasto oscuro (fig. 6). El cisne, además, es uno de los animales que pertenecen al imaginario melancólico; muestra de ello es el grabado *Melancolicus* de Virgil Solis, en el que aparece un cisne como parte de la representación alegórica de la melancolía (fig. 7).¹⁰⁰

Otra forma importante de representar visualmente la melancolía es con los gestos; los “semblantes tristes” de las ninfas que esparcen “purpúreas rosas”, y, unos versos adelante, el semblante de una ninfa en particular, que excede a las demás en belleza:

Una d’aquellas diosas que’n belleza
al parecer a todas ecedía,
mostrando en el semblante la tristeza
que del funesto y triste caso avía

¹⁰⁰ Véase, también, para cisne como animal asociado a la melancolía, Orobitg, *op. cit.*, pp. 62-64.

(Égloga III, vv. 233-236)

La imagen que resulta de esta descripción está cargada de belleza lánguida, melancólica. Se trata de un tipo de belleza que estaba en boga en la época de Garcilaso; no es casualidad que se pintaran, en esos tiempos, muchos retratos en los que el sujeto está representado ya sea en la posición tradicional de la melancolía, con la cabeza recargada sobre una mano –como en el *Doble retrato* atribuido a Giorgione (fig. 8)–, o simplemente con melancolía en la mirada y en los rasgos de la cara –como en el *Retrato de un joven* de Perugino (fig. 9)–.

Varios de los tópicos de la poesía de Garcilaso de los que se ha venido hablando, que tienen que ver con la melancolía, están representados visualmente en obras plásticas del Renacimiento. La idea de que el melancólico es por naturaleza solitario y busca lugares apartados, por ejemplo, está plasmada con mucha claridad en la xilografía de la *Doncella melancólica* de Anton Francesco Doni (fig. 10), en la que la mujer está sentada sobre una roca en medio de un paraje completamente solitario, con la cabeza y la mano izquierda en el gesto tradicional de la melancolía, y el brazo derecho pesado, hacia abajo. La relación entre la melancolía y la conciencia de la fugacidad de la vida, que se ha explicado antes en este capítulo, se puede ver en la *Melancolía* de Domenico Feti (fig. 11), en donde la figura melancólica de nuevo tiene la cabeza apoyada sobre el brazo izquierdo, con la diferencia de que ahora con el derecho está deteniendo un cráneo, el *memento mori* que no le deja perder de vista la presencia de la muerte. Y como último ejemplo, el rechazo del oro y la plata del que se ha hablado a propósito de los versos 57-59 de la Égloga II (“plata cendrada y fina / y oro luziente y puro / baxo y vil le parece”) está presente en el grabado *Melancólicos* de Pieter de Jode (fig. 12), en el que la mujer melancólica aleja la cabeza y la mirada de las joyas que le están ofreciendo.



Fig. 1. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514.



Fig. 2. Tiziano Vecellio, *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, c. 1553



Fig. 3. Tiziano Vecellio, *Venus Anadyomene*, c. 1525



Fig. 4. Jean de Boulogne (Giambologna), *Venus y Cupido*, c. 1575-1580



Fig. 5. Adam Elsheimer, *Paisaje con Mercurio y Argos*, c. 1608



Fig. 6. Lucas Cranach el Viejo, *La ninfa de la fuente*, c. 1530-1534



Fig. 7. Virgil Solis, *Melancholicus*, 1550

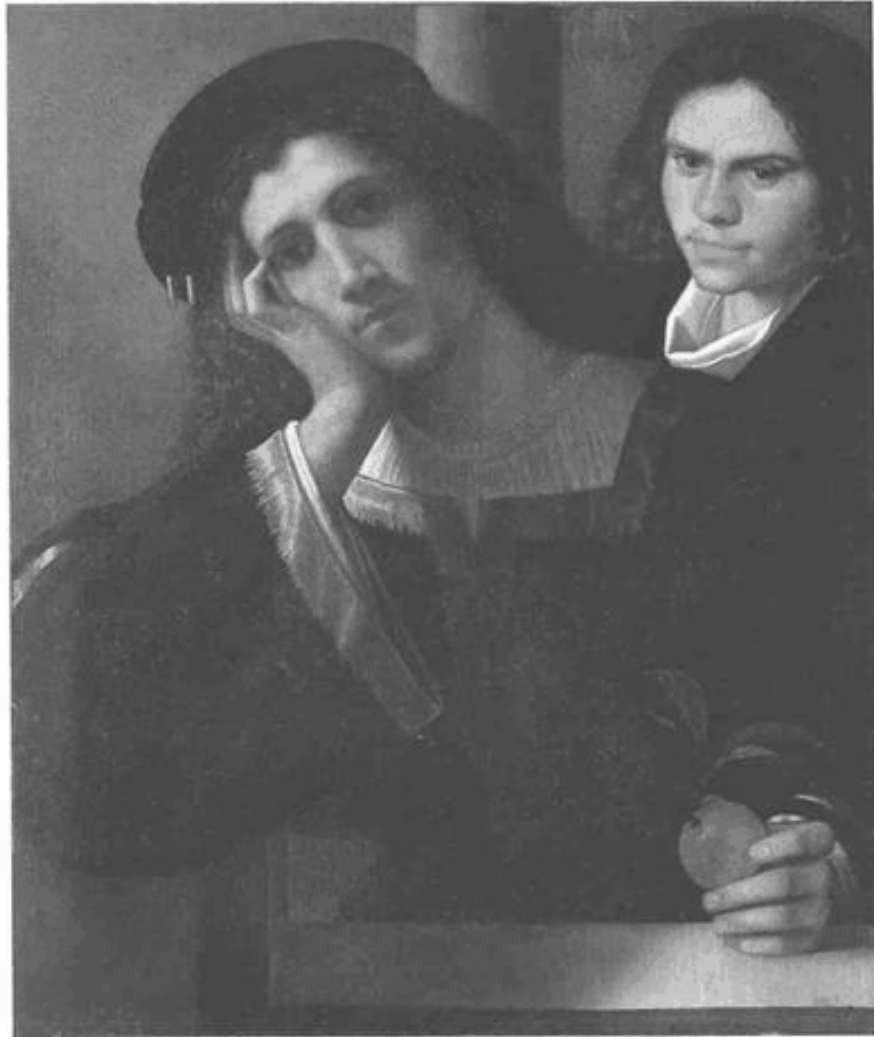


Fig. 8. Atribuido a Giorgio da Castelfranco (Giorgione), *Doble retrato*, c. 1502



Fig. 9. Perugino, *Retrato de un joven*, 1495



Fig. 10. Anton Francesco Doni (I Marmi), *Doncella melancólica*, 1552



Fig. 11. Domenico Fetti, *Melancholia*, c. 1614



Fig. 12. Pieter de Jode (c1570-1634), *Melancólicos*

CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo ha sido acercarse a la obra de Garcilaso por medio del análisis de las referencias indirectas que hay en ella a la melancolía. La identificación de símbolos que forman parte del imaginario melancólico, de síntomas que figuran en los tratados médicos y de imágenes que se asocian tradicionalmente a la melancolía ha permitido ver cómo Garcilaso toma elementos de la tradición. En el análisis de sus poemas, en cambio, se ha mostrado cómo gran parte de la potencia poética del autor se debe a la manera en la que logra producir material original e innovador a partir de la resignificación de lugares comunes de la cultura occidental.

Entre lo que toma Garcilaso de la tradición están los síntomas del mal de amores –que se corresponden con muchos de los síntomas de la melancolía como enfermedad–, los tópicos que tienen que ver con la conciencia amarga y dolorosa del paso del tiempo, el deseo de muerte –aunque sea un deseo que no se cumple–, y la búsqueda (implícita en la representación del mundo pastoril) de un lugar apartado de los demás hombres; rasgos, todos éstos, que se vieron en los ejemplos del primer capítulo de este trabajo.

Entre lo que no toma Garcilaso de la tradición antigua está la relación de la melancolía con el furor y la locura de los grandes hombres –no hay, en su poesía, ningún personaje así–; sin embargo, sí llega a él una visión que deriva en mucho de la faceta positiva de la melancolía que empezó con el texto de pseudo-Aristóteles y se consolidó para el Renacimiento con la obra de Ficino; en la poesía de Garcilaso la melancolía no es el temperamento nocivo y venenoso que se representa en el *Corbacho*, sino un estado de ánimo que tiene que ver con la pasión noble que es el

amor y que forma parte importante de la caracterización de los pastores. Tampoco toma Garcilaso directamente de la tradición de la acedia, porque su interés es más secular, pero sí toma una “acedia” ya transformada por Petrarca, en gran medida secularizada y mezclada con tópicos amorosos de la lírica trovadoresca.

Uno de los aspectos importantes en los que Garcilaso innova es en la expresión formal de la melancolía. Tanto en las imágenes como en los ritmos que usa para ese fin, Garcilaso muestra un refinamiento del lenguaje que responde a los códigos de una tradición que él lleva a España por primera vez. La representación de la melancolía es, en este sentido, una de las cosas que vinculan a la poesía de Garcilaso con otras producciones artísticas del Renacimiento: en el ritmo melancólico de los versos hay una relación con la música (como la de Desprez y Dowland), y en la factura de las imágenes poéticas hay una relación con la pintura (como la de Tiziano y Perugino).

La configuración de un tópico como el de la melancolía es el resultado de una larga tradición cultural, que en este caso empieza con el nacimiento de la teoría humoral hipocrática. La melancolía que se constituye como tópico en el Renacimiento es una suerte de síntesis de los elementos que habían formado parte de la idea de melancolía (médica, moral, literaria, etc.) desde la Antigüedad y la Edad Media. El hecho de que tenga una larga tradición y a la vez una presencia en la cultura de principios del siglo XVI es lo que permite que Garcilaso no necesite ir directamente a los tratados médicos para entender los efectos de la bilis negra, y que sus lectores auriseculares no tengan que hacer el mismo esfuerzo por decodificar el tópico que el que necesitamos hacer los lectores del siglo XXI. Ellos asimilan el tópico de la melancolía sin trabajos porque son partícipes de la tradición cultural que lo ha creado; nosotros, en cambio, identificamos instintivamente el estado de ánimo, pero hemos dejado de asociar con el concepto de ‘melancolía’ muchos de los rasgos tradicionales

de su imaginario.

Leer la poesía de Garcilaso poniendo atención a los rasgos del imaginario de la melancolía es útil porque se pueden ver como un hilo conductor que vincula muchos de los tópicos más importantes de su obra. El hecho de que sea una constante quiere decir que la melancolía nunca está lejos del significado profundo de estos poemas; que es como un trasfondo, que no se menciona directamente pero que tiñe toda la obra con un mismo estado de ánimo. Y es precisamente esa falta de alusión directa la que vuelve necesario hacer un catálogo de los tópicos que constituyen el campo semántico de la melancolía. Desde el primer Renacimiento español –y de eso es muestra la poesía de Garcilaso– hay un arte de ingenio que prefiere representar un determinado concepto como si se tratara de una imagen que, en lugar de verse directamente, se percibe a partir de la proyección de sus distintas facetas.

El aislar un elemento específico de la obra de un autor –en este caso la melancolía– permite rastrear influencias literarias y tendencias culturales que se dan a un nivel más amplio sin que el trabajo adquiriera dimensiones inmanejables. La elección de un solo fenómeno –aunque sea un fenómeno complejo, como lo es la melancolía– permite ver, como en un microcosmos, toda una serie de interrelaciones de la cultura y la obra literaria que sería imposible estudiar si el tema no estuviera restringido. Estas interrelaciones son de suma importancia, tanto en el Renacimiento español, como en la creación poética de Garcilaso. El rastreo de la melancolía puede entenderse, entonces, como un método para identificar –dentro de las posibilidades de extensión que permite una tesis– cómo es que Garcilaso asimila la cultura antigua, medieval y renacentista, y qué aspectos de esa cultura llaman más su atención y figuran con mayor prominencia en su obra poética. Además, dado que la melancolía toca muchos aspectos distintos de la cultura, su estudio permite establecer una

relación con áreas de conocimiento como la medicina, la iconografía o la música.

La identificación de la melancolía en la poesía de Garcilaso en este trabajo podría tomarse como punto de partida para encontrarla también en la obra de otros poetas de los Siglos de Oro que escribieron bajo la influencia del toledano, como Fernando de Herrera, Juan de Arguijo, Francisco de Aldana o incluso Francisco de Quevedo. Quizá ellos tampoco hablen explícitamente de la ‘melancolía’, pero muy probablemente también usen el conjunto de tópicos que se relacionan con su imaginario y que hacen que la tradición de representación del amor que viene desde los trovadores por vía de Petrarca, y luego de Garcilaso, esté estrechamente ligada a la melancolía.

BIBLIOGRAFÍA

- ACAICO, IPANDRO (tr. y notas), *Bucólicos griegos. Teócrito, Bion, Mosco*, pról. de Carlos Montemayor, México: Secretaría de Educación Pública, 1984.
- AGAMBEN, GIORGIO, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, tr. de Tomás Segovia, Valencia: Pre-textos, 2001.
- ALIGHIERI, DANTE, *La divina comedia*, ed. de Giuseppe Vandelli, Milano: Ulrico Hoepli, 1949.
- _____, *La divina comedia*, ed. y tr. de Julio Úbeda Maldonado, Barcelona: Río Nuevo, 1983.
- _____, *La vida nueva*, pról. de Carlos Alvar, tr. y notas de Julio Martínez Mesanza, Madrid: Siruela, 1988.
- _____, *Obras completas de Dante Alighieri*, tr. de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini, colab. de José Luis Gutiérrez García, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- ALONSO, DÁMASO, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid: Gredos, 1950.
- _____, *Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado*, Madrid: Gredos, 1962.
- _____, “Garcilaso, Ronsard, Góngora (apuntes de una clase)”, en *Obras completas*, Madrid: Gredos, 1972, vol II, 543-552.
- _____, “Elogio del endecasílabo”, en *Obras completas*, Madrid: Gredos, 1972, vol II, 539-542.

- ALVAR, CARLOS (ed. y tr.), *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger (de principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, Madrid: Alianza, 1999.
- _____, *El dulce stil novo. 47 sonetos y 3 canciones (Antología)*, pról. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Visor, 1884.
- ARAIZA, JESÚS, “De duelo y melancolía en la *Medea* de Eurípides”, *Nova Tellus*, 18:2, 2000, 29-55.
- ARCE DE VÁZQUEZ, MARGOT, *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1969.
- _____, *La égloga segunda de Garcilaso*, San Juan: Casa Baldrich, 1949.
- ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I*, pról. y notas de Jackie Pigeaud, tr. de Cristina Serna, Barcelona: Quaderns Crema, 1966.
- AZÁCETA, JOSÉ MARÍA, *Poesía cancioneril*, Barcelona: Plaza y Janés, 1984.
- BABB, LAWRENCE, *The Elizabethan Malady, a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing: Michigan State College Press, 1951.
- _____, “Hamlet, Melancholy and the Devil”, *Modern Language Notes*, 59:2, 1944, 120-122.
- BAEHR, RUDOLF, *Manual de versificación española*, tr. y adaptación de Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid: Gredos, 1997.
- BARTRA, ROGER, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- BENEFICIADO DE ÚBEDA, *Vida de San Ildefonso (1303-1309)*, en Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español (CORDE)*.
- BINGEN, HILDEGARDE VON, *Les Causes et les Remèdes*, tr. de Pierre Monat, en Yves Hersant, (ed.), *Mélancolies: de l’antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont,

- 2005, 560-569.
- BLECUA, ALBERTO, *En el texto de Garcilaso*, Madrid: Ínsula, 1970.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL, *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*, 3a ed., Madrid: Castalia, 1991.
- BOCCHETTA, VITTORE, *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid: Gredos, 1976.
- BRETON, NICHOLAS, *Melancholike Humours*, London: The Scholartis Press, 1929.
- BRIGHT, TIMOTHY, *Un tratado de melancolía*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2004.
- BURCKHARDT, JACOB, *La cultura del Renacimiento en Italia*, pról. de Eugenio Garin, tr. de Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja, Barcelona: Akal, 2005 [1ª ed. 1860].
- BURKE, PETER, *The Renaissance*, London: Macmillan, 1990.
- _____, *Culture and Society in Renaissance Italy, 1420-1540*, London: B. T. Batsford, 1972.
- BURTON, ROBERT, *The Anatomy of Melancholy*, introd. de William H. Gass, introd. y ed. de Holbrook Jackson, New York: New York Review of Books, 2001.
- CAMMARATA, JOAN, *Mythological themes in the works of Garcilaso de la Vega*, Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1983.
- CAPPADOCE, ARÉTÉE DE, *Des causes et des signes des maladies chroniques*, en Patrick Dandrey (ed.), *Anthologie de l'humeur noire: écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l' "Encyclopédie"*, Paris: Gallimard, 2005, 131-139.
- CARRILLO, ELENA, "La función de la enfermedad cortés del amor", *Bulletin of Hispanic Studies*, 77:2, 2000, 201-224.
- CARRIZO RUEDA, SOFÍA, "Las vacilaciones de Garcilaso. Entre la melancolía y el Eros vivificante", en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la*

- Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*,
Barcelona: PPU, 1992, vol. 1, 389-396.
- _____, “Esperanza-fugacidad-fragilidad: Propuestas para un motivo de la poesía de Garcilaso”, *Revista de Filología Española*, 67:1-2, 1987, 107-116.
- CASSIAN, *Accidie*, en Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press, 2000, 69-76.
- CASTILLEJO, CRISTÓBAL DE, *Obras*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid: Espasa-Calpe, 1957, vol. 2.
- CAZENAVE, MICHEL (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris: Librairie Générale Française, 2004.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 2001.
- CLAIR, JEAN (dir.), *Mélancolie: Génie et folie en Occident*, Paris: Gallimard, 2005.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, ALICIA DE, “De amor y ausencia: Castiglione en tres sonetos del Siglo de Oro: Boscán-Garcilaso-Dávalos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458, 1988, 153-159.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe Maldonado y Manuel Camarero, Madrid: Castalia, 1994 [1ª ed. 1611].
- COROMINAS, JOAN, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, colab. José A. Pascual, Madrid: Gredos, 1980-1991.
- CREEL, BRYANT, “Love’s Protest Against Sovereignty: Anguish and Reproach in Fray Luís de León’s *En la Ascensión* and in Garcilaso”, *Journal of Hispanic Philology*, 12, 1987, 37-50.
- CRUZ, ANNE, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam: Benjamins, 1988.

- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, tr. de Antonio Alatorre y Margit Frenk, México: Fondo de Cultura Económica, 1998 [primera ed. en alemán, 1948].
- DANDREY, PATRICK (ed.), *Anthologie de l'humeur noire: écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris: Gallimard, 2005.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Tratado de las melancolías españolas*, Madrid: Organización Sala, 1975.
- DONNINGTON, ROBERT, *The Interpretation of Early Music*, London-New York: Norton, 1992.
- DRAYTON, MICHAEL, en Arundell Esdaile (ed.), *Daniel's Delia and Drayton's Idea*, London: Chatto and Windus, 1908, p. 129, consultado en <http://www.luminarium.org/> [4 de junio de 2007].
- DRYDEN, JOHN, *John Dryden. The Major Works*, ed. de Keith Walker, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- _____, *The Poems of John Dryden*, ed. de James Kinsley, Oxford: Clarendon Press, 1958.
- DUMNIL, MARIE-PAULE, “La mélancolie amoureuse dans l'Antiquité” en Jean Céard (ed.), *La folie et le corps*, Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1985, 91-109.
- DURÁN, MANUEL (ed. y tr.), *Antología de la poesía italiana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- ÉPHÈSE, RUFUS DE, *De la mélancolie*, en Patrick Dandrey (ed.), *Anthologie de l'humeur noire: écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris: Gallimard, 2005, 112-130.
- ETCHEVERRY, J. E., “Un soneto clásico: el X de G.”, *Número*, 3, 1951, 344-347.

- FERNÁNDEZ ALONSO, MARÍA DEL ROSARIO, *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*, Madrid: Gredos, 1971.
- FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, ALONSO (EL TOSTADO), *Libro de amor e amicitia (1440-1455)*, en Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español (CORDE)*.
- FERNÁNDEZ-MORERA, DARÍO, “On Garcilaso's *Égloga I* and Virgil's *Bucolic VIII*”, *Modern Language Notes*, 89:2, 1974, 273-280.
- _____, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, London: Tamesis, 1982.
- FERRAND, JACQUES, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique*, en Yves Hersant (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005, 623-630.
- FERRATÉ, JUAN (ed. y tr.), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona: Seix Barral, 1968.
- FICINO, MARSILIO, *De vita triplici* (“De quelle manière la bile noire favorise le génie”), en Yves Hersant, (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005, 575-610.
- _____, *Three Books of Life*, en Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press, 2000, 87-94.
- FUCILLA, JOSEPH G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- GALIEN, *Des facultés naturelles. De la bile noire. Des lieux affectés*, en Patrick Dandrey (ed.), *Anthologie de l'humeur noire: écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris: Gallimard, 2005, 140-168.
- _____, *Diseases of the Black Bile*, en Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press,

2000, 61-68.

GALLEGO MORELL, ANTONIO, *Garcilaso: documentos completos*, Barcelona: Planeta, 1976.

_____, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid: Gredos, 1972.

_____, *Entorno a Garcilaso y otros ensayos*, Madrid: Guadarrama, 1970.

GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR, *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 2-4 de marzo de 1983*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986.

GARCÍA GUAL, CARLOS (ed. y tr.), *Antología de la poesía lírica griega (Siglos VII-IV a. C.)*, Madrid: Alianza, 1983.

_____, María Dolores Lara Nava, Juan Antonio López Férez y Beatriz Cabellos Álvarez (eds.), *Tratados hipocráticos*, Madrid: Gredos, 1990.

GENDREAU-MASSALOUX, MICHÈLE, “La folie d’amour de Garcilaso à Góngora: épanouissement et métamorphoses d’un thème mystique” en Agustin Redondo (ed.), *Visages de la folie, 1500-1650, domaine hispano-italien. Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1981, 101-116.

GERLI, MICHAEL, (ed.), *Poesía cancioneril castellana*, Madrid: Akal, 1994.

_____, y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1998.

GILLET, JOSEPH E., “El mediodía y el demonio meridiano en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, 307-15.

- GORDON, BERNARD DE, *Fleur de lys en médecine*, en Patrick Dandrey (ed.), *Anthologie de l'humeur noire: écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris: Gallimard, 2005, 411-428.
- Gordonio*, BNM I315 (1495), en Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español (CORDE)*.
- GREENBLATT, STEPHEN, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1980.
- GUARDINI, ROMANO, *De la mélancolie*, tr. de Jeanne Ancelet-Hustache, Paris: Seuil, 1992.
- HERMIDA-RUIZ, AURORA, "Silent Subtexts and Cancionero Codes: On Garcilaso de la Vega's Revolutionary Love", en E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1998, 79-92.
- HERRERA, FERNANDO DE, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 2001.
- HERRERA, MARÍA TERESA, *Diccionario español de textos médicos antiguos*, Madrid: Arco Libros, 1996.
- HERSANT, YVES (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005.
- _____, "Acédie", en Yves Hersant, (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005, 775-782.
- HIGHET, GILBERT, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, tr. de Antonio Alatorre, México: FCE, 1978 [1ª ed. 1949].

- HIPPOCRATE, *De la nature de l'homme. Des maladies. Aphorismes*, en Patrick Dandrey (ed.), *Anthologie de l'humeur noire: écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris: Gallimard, 2005, 140-168, 23-34.
- HOLMAN, PETER, "Lachrimae de Dowland", *Goldberg*, 6, 1999, consultado en <http://www.goldbergweb.com> [15 de septiembre de 2008].
- _____, *Dowland: Lachrimae (1604)*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- HORACIO FLACO, QUINTO, *Odas & canto secular*, tr. de Javier Roca, Barcelona: Lumen, 1975.
- HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre, Madrid: Editora Nacional, 1976.
- HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, tr. de José Gaos, Madrid: Revista de Occidente, 1973. [1ª ed. 1929]
- IMPEY, OLGA TUDORICA, "El dolor, la alegría y el tiempo en la *Égloga III* de Garcilaso", en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I & II*, introd. de Dieter Heckelmann y Franco Meregalli, Frankfurt: Vervuert, 1989, t. I, 507-518.
- IMRÂN, ISHÂQ IBN, *De la mélancolie*, en Patrick Dandrey (ed.), *Anthologie de l'humeur noire: écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris: Gallimard, 2005, 289-319.
- IVENTOSCH, HERMAN, "G.'s Sonnet 'Oh dulces prendas': a Composite of Classical and Medieval Models", *Annali dell' Istituto Universitario Orientale (Sezione romana)*, 7, 1965, 203-227.
- JACQUART, DANIELLE Y FRANÇOISE MICHEAU, *La médecine arabe et l'Occident médiéval*, Paris: Maisonneuve et Larose, 1990.

- JACKSON, STANLEY, *Historia de la melancolía y la depresión: Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, tr. de Consuelo Vázquez de Parga, Madrid: Turner, 1989.
- KENISTON, HAYWARD, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of his Life and Works*, New York: Hispanic Society of America, 1922.
- _____(ed.), *Garcilaso de la Vega, Works: A Critical Text With a Bibliography*, New York: Hispanic Society of America, 1925.
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY y FRITZ SAXL, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid: Alianza, 1991.
- KRISTELLER, PAUL OSKAR, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, tr. de Federico Patán, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- LA TOUR LANDRY, GEOFFROY DE, *Book of the Knight of La Tour-Landry*, en el *Corpus of Middle English Prose and Verse* de la Universidad de Michigan, consultado en <http://quod.lib.umich.edu> [9 de agosto de 2007].
- LAGARDE, ANDRÉ y LAURENT MICHARD, *Moyen Âge. Les grands auteurs français du programme*, Paris: Bordas, 1970.
- _____, *XVI^e siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris: Bordas, 1970.
- LAMBERTI, MARIAPIA, “El paisaje en el *Canzoniere in morte di Madonna Laura* de Francesco Petrarca”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, 187-206.
- LAPESA, RAFAEL, *La trayectoria poética de Garcilaso*, ed. corregida y aumentada, Madrid: Istmo, 1985 [1^a ed. 1948].

- _____, “La trayectoria poética de Garcilaso”, en Francisco López Estrada (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Tomo II. Siglos de Oro: Renacimiento*, Francisco Rico (dir.), Barcelona: Crítica, 1980.
- LARUE, ANNE, *L'autre mélancolie. Acedia, ou les chambres de l'esprit*, Paris: Hermann, 2001.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, en Francisco López Estrada (ed.) y Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Tomo II. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 91-97.
- LEÓN, FRAY LUIS DE, *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia, 2001.
- LEVIN, PHILLIS (ed.), *The Penguin Book of the Sonnet. 500 Years of Classic Tradition in English*, New York: Penguin, 2001.
- LIDA, MARÍA ROSA, “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, 20-67.
- LILLE, ALAIN DE, *Anticlaudianus*, tr. de Yves Hersant, en Yves Hersant, (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005, 569-571.
- LÓPEZ DE AYALA, PERO, *Caída príncipes (1402)*, en Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español (CORDE)*.
- LORRIS, GUILLAUME DE y JEAN DE MEUN, *El Libro de la Rosa*, pról. de Carlos Alvar, tr. de Carlos Alvar y Julián Muela, Madrid: Siruela, 1986.
- MANERO SOROLLA, MARÍA PILAR, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: PPU, 1987.

- MANRIQUE, JORGE, *Poesía*, ed. de María Morrás, Madrid: Castalia, 2003.
- MARCH, AUSIAS, *Las obras de Ausias March*, tr. de Jorge de Montemayor [1560], ed. de F. Carreres de Calatayud, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1970.
- MELANCHTHON, PHILIPP, *De l'ame*, en Patrick Dandrey (ed.), *Anthologie de l'humeur noire: écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris: Gallimard, 2005, 518-541.
- MINOIS, GEORGES, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Paris: La Martinière, 2003.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Essais*, ed. de Pierre Michel, Paris: Gallimard-Librairie Générale Française, 1965.
- _____, *Essais*, en Yves Hersant, (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005, 95-98.
- MORENO CASTILLO, ENRIQUE, "Melancolía y utopía en Garcilaso de la Vega: lectura de las Églogas I y III", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 439, 1987, 29-45.
- MÜLLER, CRISTINA, *Ingenio y melancolía: Una lectura de Huarte de San Juan*, tr. de Manuel Talens y María Pérez Harguinday, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- MUSUMECI, ANTONIO, "Petarca e il lessico della malinconia", en *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento. Atti del VIII Convegno internazionale, Istituto di studi umanistici Francesco Petarca*, Milano: Nuovi Orizzonti, 1999, 489-499.
- NAVARRETE, IGNACIO, *Los huérfanos de Petarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, tr. de Antonio Cortijo Ocaña, Madrid: Gredos, 1997.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *Métrica española*, Syracuse: Syracuse University, 1956.

- _____, “La musicalidad de Garcilaso”, *Boletín de la Real Academia Española*, 49, 1969, 417-430.
- OROBITG, CHRISTINE, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Las tristes*, ed. y tr. de José Quiñones Melgoza, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- _____, *Metamorfosis*, introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Cancionero*, ed. y tr. de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid: Cátedra, 1984.
- _____, *Secretum*, ed. de Enrico Carrara, introd. de Guido Martellotti, Milano-Napoli-Torino: Riccardo Ricciardi-Giulio Einaudi, 1977.
- PIGEAUD, JACKIE, *De la mélancolie: Fragments de poétique et d’histoire*, Paris: Dilecta, 2005.
- _____, “Fatalisme des tempéraments et liberté spirituelle dans l’*Examen des esprits* de Huarte de San Juan”, en *La mélancolie dans la relation de l’âme et du corps*, Nantes: Université de Nantes, 1980, 115-125.
- _____, “La mélancolie des médecins”, en Yves Hersant, (ed.), *Mélancolies: de l’antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005, 514-516.
- Poridat de poridades* (anón), Escorial L.III.2 (c 1250), en Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español (CORDE)*.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 2001.
- RADDEN, JENNIFER (ed.), *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press, 2000.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1984.
- _____, *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 22ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- REDONDO, AGUSTIN (ed.), *Visages de la folie, 1500-1650, domaine hispano-italien. Colloque tenu à la sorbonne les 8 et 9 mai 1980*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1981.
- RIVERS, ELÍAS L., “Albanio as Narcissus in Garcilaso’s Second Eclogue”, *Hispanic Review*, 41, 1973, 297-304.
- _____, *Garcilaso de la Vega. Poems: a Critical Guide*, London: Grant and Cutler, 1980.
- _____, “Garcilaso leído por Lapesa”, en Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse (eds.), *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona: Griso-Lemso, 1996, 467-473.
- _____, *La poesía de Garcilaso: ensayos críticos*, Barcelona: Ariel, 1974.
- _____, “Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid: Revista de Occidente, 1968. 233 pp.)”, *Modern Language Notes*, 84:2, 1969, 351-352.
- _____, “The Pastoral Paradox of Natural Art”, *Modern Language Notes*, 77, 1962, 130-144.
- ROIG, ADRIEN, “Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega” en Ignacio Arellano, Marc Vitse, Frédéric Serralta y Carmen Pinillos (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*, Pamplona-Toulouse: Griso-Lemso, 1996, vol. 1, 1996, 475-486.
- ROSSO GALLO, MARÍA, *La poesía de Garcilaso de la Vega: análisis filológico y texto crítico*, Madrid: Real Academia Española, 1990.

- ROUGEMONT, DENIS DE, *L'amour et l'Occident*, Paris: Plon, 1939.
- SÁNCHEZ DE VERCIAL, CLEMENTE, *Libro de los exemplos por A. B. C.* (c 1400-c 1421), en Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español (CORDE)*.
- SAN PEDRO, DIEGO DE, *Obras completas II. Cárcel de amor*, ed. de Keith Whinnom, Madrid: Castalia, 1985.
- Santa Biblia*, ed. de Serafín de Ausejo, Barcelona: Herder, 1964.
- _____, antigua revisión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipirano de Valera (1602), Seúl: Sociedades Bíblicas Unidas, 1998.
- SCHLEINER, WINFRIED, *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*, Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1991.
- SCHUSTER, PETER-KLAUS, “*Melencolia I, Dürer et sa postérité*”, en Jean Clair (dir.), *Mélancolie: Génie et folie en Occident*, Paris: Gallimard, 2005, 90-103.
- SOUFAS, TERESA SCOTT, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia: University of Missouri Press, 1990.
- SPENSER, EDMUND, *The Complete Poetical Works of Edmund Spenser*, ed. de R. E. Neil Dodge, Cambridge, Mass.: The Riverside Press, 1908.
- STAROBINSKI, JEAN, “L'encre de la mélancolie”, en Jean Clair (dir.), *Mélancolie: Génie et folie en Occident*, Paris: Gallimard, 2005, 24-20.
- _____, “Tradition de la mélancolie (I)”, en Yves Hersant, (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris: Robert Laffont, 2005, 551-560.
- SYMONDS, JOHN ADDINGTON, *El Renacimiento en Italia*, tr. de Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1977 [primera ed. en inglés: 1875-1886].
- Trésor de la langue française*, ed. de Paul Imbs, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1971.

- VAQUERO SERRANO, MARÍA DEL CARMEN, *Garcilaso: Poeta del amor, caballero de la guerra*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002.
- VEGA, GARCILASO DE LA, *Obras*, ed. de Tomás Navarro Tomás, Madrid: Espasa Calpe, 1966 [1ª ed. 1911].
- _____, y JUAN BOSCÁN Y ALMOGÁVER, *Obras completas*, ed. y pról. de Carlos Clavería Laguarda, Madrid: Turner, 1995.
- _____, *Obras completas con comentario*, ed. de Elias Rivers, Madrid: Castalia, 2001.
- _____, *Poesía castellana completa*, ed. de Antonio Prieto, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- _____, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona: Crítica, 2001.
- VIRGILIO MARÓN, PUBLIO, *Obras de Virgilio. Tomo primero: Églogas-Geórgicas*, ed. y tr. de Miguel Antonio Caro, Bogotá: Librería Voluntad, 1943.
- WACK, MARY FRANCES, *Lovesickness in the Middle Ages: the Viaticum and its Commentaries*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- WEYER, JOHANN, *Melancholia, Witches and Deceiving Demons*, en Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press, 2000, 95-106.
- WHITBY, WILLIAM M., “Transformed Into What? Garcilaso’s ‘Ode ad Florem Gnidi’”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11:1, 1986, 131-43.
- WILSON, E. M., “La estrofa sexta de la canción ‘A la flor de Gnido’”, *Revista de Filología Española*, 36, 1952, 118-122.
- WITTKOWER, RUDOLF Y MARGOT, *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid: Cátedra, 1995.