

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL AMOR COMO TRAVESÍA MARÍTIMA:
LA EVOLUCIÓN DE UN TÓPICO EN EL SONETO RENACENTISTA Y BARROCO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA
Lorena Uribe Bracho

Asesor: Dr. Aurelio González Pérez

México, D.F., 2013



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.

Tú gozas de la pura luz serena,
tú tienes todo el mar por sepultura
y siempre eterno vives en mi pecho.

-FERNANDO DE HERRERA

(Para Sergio Contla, 1984-2011)

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Programa de Becas para Estudios de Posgrado (Coordinación de Estudios de Posgrado, UNAM), que permitió la escritura de esta tesis. Agradezco, como siempre, de todo corazón, a Aurelio González, por la generosidad de su apoyo y de su guía, en mar en calma y en tiempos de tormenta; a mis lectoras, Mariapia Lamberti, Nieves Rodríguez, Leonor Fernández y Laurette Godinas, por su paciencia, cuidado y voluntad de ayudar a pesar de todos los impedimentos geográficos; a José Luis Bernal por sus bellísimas y generosas traducciones de Giacomo da Lentini y de Dante Alighieri; a Lucía Gómez Lvoff, morada de lo sonoro y compañera palindromática durante todo este proceso, porque “ser es reconocer seres”; a Libertad Paredes, que con la dulzura más grande me ayudó a hacer trámites burocráticos; a Lucía Ortiz Monasterio, que me contagió para siempre de metáforas marinas; y a todos los que se saben cerca y se saben profundamente amados.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. LA FORMA SONETO	
1.1. Los orígenes del soneto: creación de una forma fija y cerrada.....	11
1.2. Las posibilidades expresivas de la forma cerrada.....	16
1.3. La <i>volta</i> y el soneto como forma de la reflexión y la argumentación.....	18
1.4. El soneto lírico y el soneto sobre el amor.....	19
2. LOS SONETISTAS ESPAÑOLES	
2.1. La llegada del soneto a España y el desarrollo del endecasílabo.....	23
2.2. La cultura del Renacimiento español.....	27
2.2.1. Los sonetistas del Renacimiento.....	31
2.3. La cultura del Barroco español.....	38
2.3.1. Los sonetistas del Barroco.....	42
3. EL TÓPICO DEL AMOR COMO TRAVESÍA MARÍTIMA	
3.1. El tópico: forma fija y posibilidades de variación.....	47
3.2. El amor como travesía marítima: antecedentes.....	49
4. EL AMOR COMO TRAVESÍA MARÍTIMA EN LOS SONETOS DE LOS SIGLOS DE ORO: CONSTANTES Y VARIACIONES	
4.1. Peligros del mar.....	59
4.2. Relaciones metafóricas	
4.2.1. La nave frágil y la vulnerabilidad del yo lírico.....	66
4.2.2. El mar y el dolor del enamorado.....	69
4.2.3. Las estrellas y la dama.....	73
4.2.4. El puerto y el ideal del amor.....	76
4.3. Desenlaces	
4.3.1. El naufragio.....	78
4.3.2. El final de la travesía.....	83
4.4. Relación con la mentalidad del Renacimiento y el Barroco.....	87
CONCLUSIONES.....	97
BIBLIOGRAFÍA.....	99

INTRODUCCIÓN

Ante la dificultad de expresar algo que rehuye a las palabras –una gran pasión, la experiencia del amor o del duelo– los escritores han optado con frecuencia por hablar de eso que los mueve hablando de otra cosa. Muchas veces esa otra cosa, que se vuelve metáfora de lo que en realidad se está diciendo, ofrece más posibilidades expresivas y paradójicamente acaba dando una idea más precisa de la experiencia en cuestión que si se intentara describirla directamente.

La tradición poética ofrece una serie de tópicos que a lo largo de los siglos se han usado como mediadores para hablar del amor. Se habla del amor hablando de batallas, de heridas, de cárceles, de enfermedad. En la España renacentista y barroca uno de los tópicos que se usaba mucho como metáfora del enamoramiento es el de la travesía marítima. El tópico consiste en mostrar a un sujeto un una barca frágil navegando en medio de un mar agitado y hostil, de manera que la situación dificultosa en la que está el navegante se vuelve metáfora de los tormentos que sufre el yo lírico por estar enamorado.

En esta tesis se rastrea esa metáfora en un corpus de sonetos españoles de los Siglos de Oro. La ventaja que ofrece el soneto para un estudio como este es doble: por un lado sus dimensiones permiten trabajar con un repertorio amplio de autores sin que el corpus se vuelva inmanejable, y por otro el soneto ha tenido una tradición suficientemente larga y suficientemente importante dentro del panorama de la escritura poética de la Edad Media al Barroco como para ser buen vehículo transmisor de imágenes y de escenas tópicas.

En la primera sección se habla de la forma soneto: de sus orígenes, de sus posibilidades expresivas, de su estructura y las maneras en las que ésta se presta a la reflexión y la argumentación, de las intenciones expresivas y los temas recurrentes sobre los que se escriben sonetos. En la segunda sección se habla de los sonetistas españoles del Renacimiento y el Barroco y del contexto de su producción literaria. En la tercera sección se habla del concepto de tópico y de algunos de los antecedentes del tópico del amor como travesía marítima en la literatura antigua y medieval, con

especial énfasis en la importancia que cobra en la poesía europea a partir del *Canzoniere* de Petrarca. La cuarta sección está dedicada al análisis del tópico en cuestión en un corpus de sonetos españoles renacentistas y barrocos; primero se descompone el tópico en las distintas relaciones metafóricas que lo conforman –la nave frágil y la vulnerabilidad del yo lírico, el mar y el dolor del enamorado, las estrellas y la dama y el puerto y el ideal del amor– y luego se habla de los desenlaces de la travesía del yo lírico y de la relación entre las distintas realizaciones del tópico con los cambios de mentalidad y de estilo en la escritura poética de los siglos XVI y XVII.

1. LA FORMA SONETO

1.1. LOS ORÍGENES DEL SONETO: CREACIÓN DE UNA FORMA FIJA Y CERRADA

El soneto se inventó en el siglo XIII en la corte siciliana de Federico II, en un ambiente cultural y artísticamente sofisticado en el que había un constante intercambio de ideas en torno a la política, la arquitectura, las matemáticas, la astronomía, la música y la literatura. Desde el principio el soneto fue una forma poética que sintetizó categorías en conflicto, como lo racional y lo emotivo, lo fijo y lo cambiante. Es una forma cerrada que a pesar de tener reglas estrictas –catorce versos endecasilábicos organizados por lo general en dos cuartetos y dos tercetos– se iba a volver uno de los moldes más productivos de nuestra poesía –quizá el más– y se iba a seguir usando hasta nuestros días.

La invención del soneto se atribuye a Giacomo da Lentino (o Lentini), conocido como *il Notaro* por la función que desempeñaba en el gobierno de Federico II. Los sonetos de Lentino que se conservan –entre 26 y 29– no han podido ser fechados con claridad, pero Ernest Langley, que editó su poesía en Estados Unidos a principios del siglo XX, identifica el siguiente texto como uno de los primeros, basándose en argumentos de estilo:¹

Muchos amantes en el corazón
llevan su mal, que no se ve en los ojos;
mas yo no puedo así ocultar el mío
sin que sea manifiesto mi penar;

puesto que estoy bajo otro señorío
y disponer no puedo de mí mismo,
mas solo hacer cuanto a mi dama plazca,
pues ella puede muerte y vida darme.

Suyo es mi corazón, suyo soy todo,
y quien no oye el consejo de su alma,
no vive entre la gente como debe.

Pues mío ya no soy mucho ni poco,
sino cuanto mi dama me está fuera,

¹ Ernest F. Langley (ed.), *The Poetry of Giacomo da Lentino, Sicilian Poet of the Thirteenth Century*, Cambridge: Mass.: Harvard University Press, 1916, pp. x-xi.

y un poco de mi espíritu hay en mí.²

Lo primero que llama la atención es lo parecido que es este soneto a los miles de sonetos que se escribirían después, tanto en la forma como en la temática. El esquema formal de catorce endecasílabos y la división en dos estrofas de cuatro versos y dos estrofas de tres versos ya está establecido claramente; en los cuartetos se plantea una situación y en los tercetos se intenta profundizar en ella. Hasta el patrón de la rima se parece a lo que será en muchos de los sonetos posteriores: todavía no se ha llegado al modelo de rimas abrazadas y entrecruzadas (ABBA ABBA, CDC, DCD), pero ya hay un juego complejo de rimas intercaladas: dos en los cuartetos y una nueva serie de tres en los tercetos.

En cuanto a la temática, la semejanza con los sonetos que vendrán después también es notable. El poeta –o en todo caso el yo lírico– está haciendo una reflexión en torno a sus propias penas de amor. Conforme avanza el soneto se va moviendo de lo general a lo particular, primero comparando su situación con la de tantos otros amantes y luego explicando en qué sentido su pena es distinta, y a qué grado está bajo el dominio de la mujer a la que ama. En los tercetos retoma hasta cierto punto los argumentos del principio –hablando de nuevo de la separación del resto de los hombres que proviene de no escuchar al corazón– y concluye con una explicación más precisa y al mismo tiempo más paradójica de su sentir: el poeta se reconoce como un sujeto escindido, a la vez fuera de sí y sumido en sí mismo.

Como observa Paul Oppenheimer,³ el soneto de Giacomo da Lentino tiene elementos en común con la poesía amorosa de los trovadores provenzales, como el concepto del amor como enfermedad (“malatia”) y la idea de que la dama tiene un enorme poder sobre la vida misma del enamorado. Sin embargo una diferencia importante con respecto a los poemas occitanos es su

² La traducción es del Mtro. José Luis Bernal, del Departamento de Letras Italianas, FFyL, UNAM, a quien agradezco profundamente el cuidadoso trabajo. (“Molti amadori la lor malatia / portano in core, che ’n vista non pare; / ed io nom posso si celar la mia / ch’ella non paia pero lo mio penare; // però che so’ sotto altrui signoria, / né di meve non ho neiente a fare, / se non quanto madonna mia voria, / ch’ella mi pote morte e vita dare. // Su’ è lo core, e suo so’ tutto quanto, / e chi non ha consiglio da suo core, / non vive infra la gente como deve. // Cad io non sono mio né più né tanto, / se non quanto madonna è de mi fore, / ed uno poco di spirito è in meve.” Giacomo da Lentini, en *Poeti del Duecento*, ed. de Franco Contini, vol. 1, Milano-Napoli: Ricciardi, 1960, p. 77).

³ Véase Paul Oppenheimer, *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*, New York: Oxford University, 1989, p. 182.

estructura dialéctica:

The poem is argumentative in nature, and this *within* its single stanza: in the octave we learn of the love-persona's difficulty, that he cannot conceal the *malatia* which results from his devotion to a lady who will have nothing to do with him and who has the power to kill him with her indifference; and in the sestet we, along with the love-persona, find the solution: it lies in the love-persona's (one is tempted to say, the poet's) acceptance of his own humanity, of his passionate and affectionate nature, for in doing so he recovers his ability to live among people (the "gente" of l. 11) and to be more fully alive (as is implied by the "spirito ch'è 'n meve" of l. 14). He discovers, therefore, the way out of his predicament neither (as we might expect in a troubadour love song) by appealing to an outside, listening audience nor by appealing to the lady herself: he finds it through a process of dialectical self-confrontation.⁴

La estructura del soneto, además de prestarse a la argumentación, estaba construida de acuerdo con las ideas de armonía y proporción que se tenían en la época, con las que Giacomo da Lentino estaba muy probablemente familiarizado. La idea de que el orden y la armonía cósmica están contenidos en las relaciones entre ciertos números viene desde los pitagóricos y desde el *Timeo* de Platón; una de esas relaciones numéricas es la de 4:3, que es la proporción en la cual están organizados los catorce versos del soneto, entre los cuartetos y los tercetos.⁵ S. K. Heninger dice al respecto:

Four is the mundane number –the number of the four basic qualities (hot, cold, moist, dry), of the four elements that comprise the macrocosm, of the four humours that comprise the microcosm, of the four seasons that comprise the annual unit of time, of the four ages that comprise the full human life, of the cardinal winds that comprise the wind-rose, and so on. In short, four is the number of the tetrad, the form that underlies all the systems that make up our natural universe. We can interpret the number four as not only pertaining to, but also confined to, the realm we know from our daily lives. Four signifies the world. To interpret the number three, we need merely recall that in the platonic-Christian tradition it is the sacred number, the number of the Trinity. Three signifies the deity.⁶

A lo que se añade el hecho de que la suma de 4 y 3 da 7, y el siete representa el rango de la

⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁵ Wilhelm Pötters, en *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II* (Ravenna: Longo, 1998), propone una relación entre las teorías matemáticas de Fibonacci (que estuvo en la corte de Federico II) y los juegos poéticos de Lentini. Pötters estudia la métrica de los sonetos en relación con algunas figuras geométricas, que a su vez están relacionadas con las ideas que se tenían en la época sobre el orden del universo: "La struttura metrica del componimento formato da 14 endecasillabi, denominato *sonetus simplex sive consuetus*, rappresenta un microcosmo geo-metrico nel quale si 'incontrano' i tre *patres* della matematica: Pitagora, Euclide e Archimede. Esso racchiude infatti tre principi dell'*ordo* dell'universo la cui prima trattazione scientifica è legata al nome dei tre matematici: il triangolo rettangolo (Pitagora), il rapporto aureo (Euclide), il cerchio (Archimede)" (p. 167).

⁶ S. K. Heninger, *The Subtext of Form in the English Renaissance. Proportion Poetical*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994, p. 76.

experiencia humana, desde lo más bajo hasta lo más alto. Como explica Agrippa, el número 7, por consistir de la unión del 4 y del 3, une el cuerpo al alma. De lo que deriva Heninger que “The proportion 3/4, then, encapsulates the relation of body to soul, reflecting the relation between the mundane and celestial in the macrocosm. And as readers proceed through the sonnet, passing from quatrain to tercet (or from octave to sestet in the fourteen-line scheme), they proceed from this world toward heaven”.⁷

No pasó mucho tiempo antes de que esta forma poética tan sugerente empezara a cobrar popularidad entre los otros miembros de la corte de Federico II, incluyendo al propio emperador. A fin de cuentas el soneto se adaptaba excepcionalmente bien al ambiente de la corte siciliana, en la que había un interés por cuestionar y poner a prueba los modelos pre-establecidos, ya sea en la política, en la guerra o en las artes. Como dice Oppenheimer de la invención de Giacomo da Lentino:

The form would instantly have struck him, one may imagine, as appropriate to the mind of his emperor. The sonnet combines past with present, while transforming both. It also makes possible a new type of writing –silent, introspective, deeply personal– whose tendencies were already to be seen in the performed lyrics of Walther von der Vogelweide and even in the epic *Parzival* by Wolfram von Eschenbach. In thus announcing a new individuality and self-consciousness in poetry, the sonnet form must have seemed ideally suited to an emperor, and an intellectual as well as a political community, Frederick’s court and the students at his new university, passionately attracted to the frontiers of emotion and experience.⁸

El siguiente paso importante en la historia del soneto fue su adopción por los poetas más importantes de Bologna y Florencia de los siglos XIII y XIV: Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti y, sobre todo, Dante Alighieri; sus textos revelan una atracción no sólo por el juego formal que implica el soneto, sino también por su carácter meditativo y reflexivo. Pasó así a formar parte importante del repertorio poético de la escuela del *Dolce stil novo*, cuyos poetas manifestaban un interés tanto por la escritura en su propia lengua vernácula como por la temática amorosa que figuraba en muchos de los primeros sonetos que se habían escrito en siciliano en la corte de

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ Oppenheimer, *op. cit.*, p. 23.

Federico II. El trasfondo provenzal y la temática del amor cortés no desapareció, pero fue evolucionando hacia una forma de experimentar el amor más interna y más individual: “poets such as Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, and Dante Alighieri refined the sonnet’s Italian pattern and gradually transformed courtly love themes into more individualized expressions of secular love”.⁹

Quizá el momento más decisivo en la evolución de la forma soneto haya sido su inclusión como forma predominante en el *Canzoniere* de Francesco Petrarca, en el siglo XIV. En su poesía se funden elementos de la lírica toscana con elementos que venían más directamente de la lírica provenzal. Por un lado Petrarca adopta el simbolismo cristiano que hay en los sonetos de Dante, pero por otro muestra un interés por retomar el mundo clásico:

Through his selection of highly Latinate vocabulary and syntax and his use of the lyric collection as a self-reflective, indeed a self-creative device, Petrarch attempted to capture values of the classical past in the growing vernacular idiom. In so doing, he took a major step away from the medieval symbolic framework in which his immediate predecessors had written, and toward what we now associate with the modern lyric.¹⁰

Y, como explica J. W. Lever, Petrarca introduce en su cancionero el uso prolífico de la metáfora, que de ahí en adelante iba a cobrar gran fuerza en la poesía occidental: “Poetry of this sort found its characteristic imagery in the metaphor, whose predominance in the literature of modern Europe was primarily due to Petrarch’s example. Like much else that is familiar in lyric, its functions are easily sensed but infrequently described”.¹¹ Lever explica que en las metáforas de Petrarca hay imágenes libres e imágenes fijas; las libres son conexiones momentáneas, asociaciones flexibles que se mantienen sólo hasta que el poema crea una nueva asociación que sustituye la anterior. Las imágenes fijas, en cambio, –a las que Lever también llama ‘imágenes simbólicas’– que son propias de la alegoría y que aparecen en la lírica filosófica de Dante y sus contemporáneos, funcionan de manera bastante distinta: “The subject of the image, once chosen, is abstracted from the world of nature and yoked to a conceptual scheme. Its natural properties are wholly subordinated to its place

⁹ Sandra L. Berman, *The Sonnet Over Time. A Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare and Baudelaire*, Chapel Hill-London: The University of North Carolina Press, 1988, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ Julius Walter Lever, *The Elizabethan Love Sonnet*, London: Methuen, 1956, p. 3.

in the allegory, and are never regained”.¹² Llamar la atención a este aspecto de la poesía de Petrarca no sólo es importante por ver cómo funciona el mundo interno del *Canzoniere*, sino por la enorme influencia que sus sonetos tuvieron en la lírica amorosa del Renacimiento y del Barroco, y por la manera en que los cientos de poetas que tomaron como modelo los poemas vernáculos de Petrarca adoptaron también el mundo simbólico –un mundo de relaciones metafóricas fijas– que él había creado. Porque a partir del *Canzoniere* de Petrarca el soneto pasó a formar parte fundamental del repertorio de prácticamente todas las lenguas europeas que tuvieron relaciones políticas con Italia y que tomaron como modelo su literatura y su arte:

Cuando irrumpe en un centro europeo el deslumbramiento renacentista, hay un florecer de sonetos, que se ha calculado en más de dos mil para el corto periodo isabelino de fines del siglo XVI en Inglaterra. En Francia se han contado tres mil versificadores y, de acuerdo con el bibliógrafo Hugues Vaganay, se conservan de entre los años 1530 y 1650 unos doscientos mil sonetos. En español el número en el periodo que se considera como el de actividad de la primera generación renacentista, o sea de aquellos discípulos inmediatos de Garcilaso que no hacen escuela de por sí, llega sin duda a mucho más de dos mil. [...] Y si se abarca lo que queda del siglo XVI y la primera mitad del XVII, teniendo en cuenta los centros culturales de ultramar, que comienzan por entonces una vida poética muy rica, ni es posible imaginar un número concreto.¹³

1.2. LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DE LA FORMA CERRADA

Desde que el soneto se inventó se hacía énfasis en la importancia de atenerse a las formas establecidas. “The major manuscripts of late thirteenth-century Italy, which preserve the very first sonnets” –explica Edward Hirsch– “include layouts that graphically emphasize how the sonnet should ‘make its points’”.¹⁴ El éxito de un soneto dependía –y sigue dependiendo– de que se siguieran las reglas que son las que hacen que el soneto sea una forma numéricamente armónica, que se preste a la argumentación, que se oponga en él una estructura racional a un contenido mayoritariamente emocional.

Sin embargo es probable que parte del éxito que ha tenido el soneto a lo largo de los siglos

¹² *Ibid.*, p. 4.

¹³ Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, México: UNAM, 1992, pp. 49-50.

¹⁴ Edward Hirsch y Eavan Boland, *The Making of a Sonnet*, New York: Norton, 2008, p. 58.

se deba a las posibilidades que tiene el poeta de moverse *dentro* de esa estructura fija. El resultado es un constante estira y afloja de fuerzas que actúan en direcciones contrarias: “there is a sense of permanence and fragility, of spaciousness and constriction, about the sonnet form that has always had poets brooding about it”.¹⁵ Quizá lo que sucede es que el molde de dos cuartetos y dos tercetos –por lo menos en los sonetos italianos y después en los españoles– está a tal grado fijo que cualquier pequeño cambio –que el giro de la argumentación caiga en un lugar distinto, que el esquema de la rima enfatice elementos que de otra manera quedarían ocultos, etcétera– crea una diferencia significativa.

El reto que supone innovar poéticamente sin dejar de respetar la forma cerrada ha llevado a los escritores a reflexionar más sobre la escritura de sonetos que sobre la de cualquier otro género poético, y en muchos casos esas reflexiones suceden dentro de los sonetos mismos. Hay poetas, por ejemplo, que han comparado al soneto con una habitación: un espacio cerrado dentro del cual los muebles y los objetos se pueden acomodar de distintas formas. Otros, llevando la imagen un poco más lejos, han comparado al soneto con una cárcel, como hace Quevedo en el siguiente soneto:

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente,
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que en un diamante por rubíes
pronuncian con desdén sonoro hielo;

y razonan tal vez fuego tirano,
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.

Como explica David Gareth Walters, la “breve cárcel” “resulta ser no solo la sortija que contiene el

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

retrato sino también el soneto que la describe y que asimismo contiene a Lisi. En el espacio reducido de la sortija y del poema cabe nada menos que la entera creación: los cielos o el firmamento en los cuartetos; la tierra –representada por la metonimia de las Indias– en los tercetos”.¹⁶

Lo más importante de este fenómeno –además del hecho mismo de que representa un reto para los poetas– es que permite la innovación sin tener que romper con la tradición. Es la razón que hace posible que uno lea un soneto con un estilo marcadamente barroco sin dejar de ver detrás el esquema de Petrarca; y lo que permite que las metáforas, las imágenes y los símbolos del soneto barroco tengan resonancias más profundas de lo que serían si se hubieran cortado las ligas formales que los atan a varios siglos de poesía de tema amoroso. Como dicen los poetas Edward Hirsch y Eavan Boland en la introducción a su antología de sonetos: “Sonnets reverberate with the memory of other sonnets. So, too, sonnet sequences reverberate with the memory of previous sequences. New sequences also revise –and rebel against– old ones. This is the history of the sonnet, then: a prescribed form with a long history, a closed form that somehow keeps changing and opening up”.¹⁷

1.3. LA *VOLTA* Y EL SONETO COMO FORMA DE LA REFLEXIÓN Y LA ARGUMENTACIÓN

Como se puede ver desde los primeros textos de Giacomo da Lentino, el soneto es un espacio que se presta para representar fuerzas en conflicto, en general con la esperanza de llegar a una resolución. El proceso se ha visto como parte de la lucha del poeta –o del yo lírico– para lidiar racionalmente con sus emociones y en especial con su pasión amorosa. Como dice Oppenheimer: “The personal poem, or any truly personal piece of writing, in fact may be said to begin with deep contradictions, with passions and ideas that oppose and refute each other, and that yet exist simultaneously, and with all of the frustration and growing self-awareness that accompany this familiar type of suffering, the stuff of life itself, as the poet struggles for meaning”.¹⁸

¹⁶ David Gareth Walters “Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso de Campanella. El mundo de los libros y el libro del mundo”, *La Perinola*, 8, 2004, 485-500, p. 490.

¹⁷ Hirsch y Boland, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸ Oppenheimer, *op. cit.*, p. 32.

Pero para que se cumpla esa reconciliación entre fuerzas que se oponen tiene que haber necesariamente un punto de quiebre, un momento en el que las instancias que estaban en conflicto se empiecen a mover hacia la armonía. Ese momento, ese giro en la argumentación, se conoce como la *volta*, y tradicionalmente se encuentra entre los cuartetos y los tercetos, en la bisagra de la estructura armónica con proporción 4:3. Paul Fussell, en su libro *Poetic Meter & Poetic Form*, describe ese momento comparándolo a un proceso orgánico de tensión y distensión:

The octave and the sestet conduct actions which are analogous to the actions of inhaling and exhaling, or of contraction and release of the muscular system. The one builds up the pressure, the other releases it; and the turn is the dramatic and climatic center of the poem, the place where the intellectual or emotional method of release first becomes clear and possible. From line 9 it is usually plain sailing down to the end of the sestet and the resolution of experience. If the two parts of the sonnet, although quantitatively unequal, can be said to resemble two parts of an equation, then the turn is something like the equals sign: it sets into action the relationship between two things, and triggers a total statement. We may even suggest that one of the emotional archetypes of the Petrarchan sonnet structure is the pattern of sexual pressure and release.¹⁹

La *volta* es una distensión pero también es una suerte de avance lógico, es el momento en que el yo lírico se da cuenta –racionalmente– de algo que no había visto antes: “we are presented there with a logical or emotional shift by which the speaker enables himself to take a new or altered or enlarged view of his subject”.²⁰ La necesidad del soneto de tener giros y sorpresas en su desarrollo –giros que a veces sólo resuelven un foco de tensión para reabrir uno nuevo– es lo que le da agilidad y lo que lo hace un vehículo tan adecuado para la argumentación:

The octave sets out the problems, the perceptions, the wishes of the poet. The sestet does something different: It makes a swift, wonderfully compact turn on the hidden meanings of *but* and *yet* and *wait for a moment*. The sestet answers the octave, but neither politely nor smoothly. And this simple engine of proposition and rebuttal has allowed the sonnet over centuries, in the hands of vastly different poets, to replicate over and over again the magic of inner argument”.²¹

1.4. EL SONETO LÍRICO Y EL SONETO SOBRE EL AMOR

¹⁹ Paul Fussell, *Poetic Meter & Poetic Form*, New York: Random House, 1979, p. 116.

²⁰ *Idem*.

²¹ Eavan Boland, “Discovering the Sonnet”, en Hirsch y Boland, *op. cit.*, 43-48; la cita en las pp. 46-47.

En lo que concierne a la temática, el soneto no tiene la misma rigidez de formas pre-establecidas que tiene con la métrica; a lo largo del tiempo se han escrito sonetos religiosos, sonetos de tema mitológico, sonetos de epitafio, sonetos sobre monarcas, sonetos sobre el paso del tiempo, etcétera. Sin embargo es notable la tendencia genérica que tiene el soneto de regresar una y otra vez al tema del amor. Es curioso cómo una forma que se presta tan bien a la argumentación y a la reflexión se dedica con tanta frecuencia a temas emocionales e irracionales, y cómo siendo tan propicia al desarrollo de argumentos objetivos muestra una y otra vez tener intenciones marcadamente líricas.

Pero quizá sea precisamente por sus posibilidades racionales y argumentativas que el soneto se usa tanto para hablar del amor y del desamor, por ser una herramienta que permite al poeta mirar hacia adentro y oponer un orden lógico al desorden de sus pasiones. Es lo que dice Oppenheimer cuando imagina a Giacomo da Lentino inventando el soneto:

What was truly unexpected was that he saw logic as a method that might reach beyond the usual –an arrangement of clauses, a statement of a problem, *rhetorica*– into a resolution of emotional problems. This perhaps led him to the next step. If an emotional problem were to be resolved within a mere fourteen lines, and in isolation, it would have to be resolved in a particular way: by the poet and the poem themselves, and within the mind of the poet.²²

Si la idea del amor que estaba como trasfondo en los sonetos de Giacomo da Lentino, en buena parte de la producción poética del *dolce stil novo* y sobre todo en el *Canzoniere* de Petrarca es la idea que inventaron y desarrollaron los trovadores provenzales, no es extraño que los sonetos en los que se reflexiona sobre el amor presenten una faceta mucho más dolorida que alegre. Rara vez se habla de un amor logrado, y no es común que el poeta –por lo menos no en los sonetos medievales y del principio del Renacimiento– se dirija a su dama en el soneto y la corteje con él. Lo que sucede con más frecuencia es que el sonetista voltea la mirada hacia adentro y trata de desentrañar –como quien está en diálogo consigo mismo– las paradojas y las complejidades de su propia pena amorosa.

En el siguiente soneto de *Vita nuova*, por ejemplo, Dante aprovecha la división en cuatro estrofas –como él mismo explica en el texto que precede al soneto– para hablar de los cuatro

²² Oppenheimer, *op. cit.*, p. 24.

aspectos del estado en el que se encuentra:

La prima delle quali si è che molte volte io mi dolea, quando la mia memoria movesse la fantasia ad imaginare quale Amore mi faceva. La seconda si è che Amore spesse volte di subito m'assalia sì forte, che 'n me non rimanea altro di vita se non un pensiero che parlava di questa donna. La terza si è che quando questa battaglia d'Amore mi pugnava così, io mi movea quasi discolorito tutto per vedere questa donna, credendo che mi difendesse la sua veduta da questa battaglia, dimenticando quello che per appropinquare a tanta gentilezza m'addivenia. La quarta si è come cotale veduta non solamente non mi difendea, ma finalmente disconfiggea la mia poca vita.

El resultado de este análisis introspectivo es el siguiente poema:

Muchas veces me vienen a la mente
los que me ha dado Amor tristes presentes,
y me apiado de mí, tal que, frecuente-
mente le digo: “¿Vienes en persona?”

Y Amor se manifiesta de repente,
tal que la vida casi me abandona:
líbrame el alma viva solamente,
que aún resiste porque piensa en vos.

Luego me esfuerzo, que me quiero atar;
y todo débil, sin ninguna fuerza,
vengo a buscaros, creyendo sanar;

y si alzo los ojos para veros,
el corazón es presa de un temblor
que hace al alma del pulso separar.²³

El conflicto no se puede resolver, porque por más que el yo lírico analice su estado, no tiene las fuerzas para oponerse a los embates del amor. Pero el orden lógico del soneto opera de todas formas; si no para deshacerse de la pasión amorosa, sí para reconocer que el único remedio se encuentra en la figura de la dama, que es a la vez el origen del dolor. No es de extrañar que ese remedio, lejos de curar al yo lírico, lo lleva a desvanecerse al final del soneto. Como en la mayoría de los sonetos amorosos, la *volta* crea la ilusión de que el problema que se ha planteado en los

²³ La traducción es de José Luis Bernal, a quien de nuevo expreso mi agradecimiento. (“Spesse fiata vegnonmi a la mente / le oscure qualità ch’Amor mi dona, / e venmene pietà, sì che sovente / io dico: “Lasso!, avviene elli a persona?”; // ch’Amor m’assale subitanamente, / sì che la vita quasi m’abbandona: / campami un spirto vivo solamente, / e que’ riman, perché di voi ragiona. // Poscia mi sforzo, ché mi voglio atare; / e così smorto, d’onne valor voto, / vegno a vedervi, credendo guerire: // e se io levo li occhi per guardare, / nel cor mi si comincia uno tremoto, / che fa de’ polsi l’anima partire.” Dante Alighieri, *Vita nuova*, ed. de Mark Musa, Bloomington-London: Indiana University Press, 1973, pp. 29-30).

cuartetos se va a resolver, cuando en realidad el amor es una pasión tan contradictoria y tan elusiva que acaba sin haber resolución posible.

2. LOS SONETISTAS ESPAÑOLES

2.1. LA LLEGADA DEL SONETO A ESPAÑA Y EL DESARROLLO DEL ENDECASÍLABO

El primero que hizo el experimento de escribir sonetos en España fue Íñigo López de Mendoza, el marqués de Santillana, aproximadamente dos siglos después de que se escribieran los sonetos de Giacomo da Lentino y sus compañeros en la corte de Federico II. Los versos del marqués de Santillana están todavía lejos de tener la fluidez que se logrará en los sonetos del Renacimiento español, pero la forma es ya perfectamente reconocible:

Doradas ondas del famoso río
que baña en torno la noble cibdad,
do es aquella cuyo más que mío
soy e posee la mi voluntad;

pues qu'en el vuestro lago e poderío
es la mi barca veloce, cuitad
con todas fuerzas e curso radio
e presentadme a la su beldad.

Non vos impida dubda nin temor
de daño mío, ca yo non lo espero;
y si viniere, venga toda suerte,

e si muriere, muera por su amor.
Murió Leandro en el mar por Hero,
partido es dulce al afflicto muerte.²⁴

Las reglas y las convenciones en torno al endecasílabo en español todavía no se han establecido; el patrón acentual no es el que espera quien está acostumbrado a leer sonetos del Siglo de Oro, y la marcha del ritmo se detiene por hiatos que parecen forzados, como el que está después de “Leandro” en el verso “Murió Leandro en el mar por Hero” o el que está entre “dulce” y “al afflicto” en el último verso. Sin embargo la estructura de plantear una situación y resolverla con una frase que suene lapidaria en los últimos versos se cumple y funciona, y en la mención de las figuras de Hero y Leandro hay una suerte de prefiguración de una temática que se volverá muy popular en

²⁴ En Luis Antonio de Villena, *El libro de los sonetos en lengua española*, Madrid: Turner, 2005, p. 21.

la escritura de sonetos un siglo más tarde. El marqués de Santillana no es por mucho una figura renacentista, pero empieza a haber rasgos en su escritura que anticipan lo que vendrá después y que dejan ver ya un proceso de secularización de la cultura y un tipo de erudición que revela un creciente interés por los clásicos.²⁵

A pesar de que Santillana estableció un antecedente, sus experimentos con el género del soneto no tuvieron ninguna trascendencia en la historia de la literatura: sus poemas no tuvieron presencia a principios del siglo XVI, y ni Boscán ni Garcilaso los conocieron; el primero en aludir a los sonetos de Santillana será Herrera en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, que se publicaron en 1580.²⁶

Como dice Peter Burke, los que descubrieron la Antigüedad y el Renacimiento fueron personas que no iban en su busca:

Por ejemplo, el noble alemán Ulrich von Hutten fue a Italia a estudiar derecho, pero durante su estancia allí descubrió el atractivo de la literatura clásica, en especial de los diálogos satíricos de Luciano, que le sirvieron como modelo cuando se vio envuelto en las polémicas de la Reforma. Sir Thomas Wyatt descubrió la poesía italiana mientras se hallaba en misión diplomática (como le ocurrió a Geoffrey Chaucer mucho tiempo atrás en circunstancias similares), y el ejemplo de Petrarca inspiró sus propios poemas. Garcilaso de la Vega, contemporáneo español de Wyatt, conoció a los poetas Luigi Tansillo y Bernardo Tasso (padre del más famoso Torcuato Tasso) en Nápoles, donde había sido desterrado a causa de una pequeña ofensa. Como le sucedió a su amigo Boscán tras su encuentro con Navagero, Garcilaso escribió a la manera italiana tras su estancia en Nápoles.²⁷

En efecto, Garcilaso y Boscán empezaron a escribir sonetos gracias a una serie de encuentros casuales, y acabaron –sobre todo Garcilaso– por adaptar la forma perfectamente al español, con todas las sutilezas y toda la musicalidad que no tenían los primeros experimentos del marqués de Santillana. Porque lo que hicieron fue precisamente eso: una adaptación, no una traducción literal de algo ajeno, y eso fue lo que logró que el soneto se ‘trasplantara’ al terreno de la literatura española y pudiera tener ahí larga vida propia.

²⁵ Ver Alexander A. Parker, “Dimensiones del Renacimiento español”, en Francisco Rico Manrique (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, t. 1: Francisco López Estrada (ed.), *Siglos de Oro, Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 54-70; pp. 58-59.

²⁶ Ver Villena, *op. cit.*, p. 15.

²⁷ Peter Burke, *El Renacimiento*, tr. de Carme Castells, Barcelona: Crítica, 1999, p. 58.

Burke explica en su estudio sobre el Renacimiento que “cuanto menos fiable es una traducción, más valioso es el testimonio que ofrece del proceso mediante el cual los textos italianos (y en algunos casos, también las imágenes), fueron adaptados a las necesidades de los autores extranjeros”;²⁸ a la hora de ‘traducir’ el modelo del soneto petrarquista a la poesía española Boscán y Garcilaso incorporaron su propio antecedente, que era la poesía cancioneril del siglo xv, de manera que varios rasgos de esa poesía –el conceptismo, el uso de tópicos como el de la muerte de amor– se siguieron utilizando en la escritura de sonetos. Y esto para los sonetos amorosos –como los eran todos los del modelo italiano principal, el *Canzoniere* de Petrarca– fue muy afortunado, porque a fin de cuentas la poesía cancioneril española y la poesía amorosa de Petrarca tenían el mismo antecedente del amor cortés y la poesía de los trovadores provenzales.

En el caso sobre todo de Boscán, que era de Cataluña, se suma un antecedente importante: la influencia de Ausiàs March. Giovanni Caravaggi habla de uno de los rasgos de la poesía de March que incidieron en la escritura de Boscán y los primeros sonetistas españoles (como Garcilaso y Hurtado de Mendoza):

El mundo poético que deriva del magisterio de Ausiàs March se caracteriza por el predominio de los elementos lógicos, por el rigor analítico en la expresión de las situaciones sentimentales, mientras que pasa a un segundo plano la coreografía naturalística que acompañaba, en Petrarca y en general en la lírica italiana, al descubrimiento de la realidad afectiva. Boscán somete la misma pugna interior a un análisis implacable, y domina la turbulencia pasional dentro de los términos de un austero intelectualismo.²⁹

La combinación de esa faceta lógica que proviene de Ausiàs March con la influencia de los poetas de cancionero del siglo xv resulta en un tipo de petrarquismo nuevo, que funciona muy bien en sonetos de tema amoroso: por un lado el repertorio de tópicos cancioneriles que sirven para hablar de la pena amorosa, y por otro lado el gusto por una lógica que se adapta muy bien a la estructura argumental que se le había dado al soneto desde sus inicios. El siguiente soneto de Boscán es un ejemplo entre muchos posibles:

Un tiempo yo pensé y tuve por cierto

²⁸ *Ibid*, p. 59.

²⁹ Giovanni Caravaggi, “Boscán y las técnicas de transición”, en Francisco Rico Manrique, *op. cit.*, 117-121, p. 120.

que otro dolor hallar no se podría
que igualaçe al morir y a su porfia,
y veo que anduve errado y sin concierto.

Por lo que digo, una vez más ser muerto
estimo que morir tantas el día
cuantas se ofrece ver sin alegría
vuestro gesto de amor, seguro puerto.

Si con desdén mi voluntad tan firme
tratáis, es un dolor tan rezio y estraño
que juzgo por menor lo de la muerte;

mirad si, con verdad, caso tan fuerte
afirmar puedo que no ay mal tamaño
pues tales tragos paso sin morirme.³⁰

Hay un afán introspectivo, un interés por analizar racionalmente los propios pensamientos con un desarrollo y una profundidad mayores de los que había en la poesía octosilábica del siglo xv, pero a la vez se puede ver cómo persiste el tópico cancioneril según el cual la muerte es una alternativa mucho menos dolorosa al vivir con penas de amor.

En la célebre carta que escribe a la duquesa de Soma, a raíz de la conversación sostenida con Andrea de Navagero en 1526, Boscán habla de la novedad de los versos endecasílabos (frente al octosílabo tradicional español) y la respuesta que generan:

No dejé de entender que tuviera en esto muchos reprehensores. Porque la cosa era tan nueva en España [...], y en tanta novedad era imposible no temer con causa, y aun sin ella. Quanto más que luego, en poniendo las manos en esto, topé con hombres que me cansaron [...]. Los unos se quejaban que en las trovas de este arte los consonantes no andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como en las castellanias. Otros decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa. Otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mujeres, y que ellas no curaban de cosas de sustancia, sino de don de las palabras y de la dulzura del consonante.³¹

Por un lado se acusa al endecasílabo de ser para mujeres por ser pura dulzura y no tener sustancia, pero por otro se le critica de parecerse demasiado a la prosa. Ambas cosas son significativas, y hablan –a pesar de que Boscán transmite algo que se decía en tono de crítica– de la versatilidad del

³⁰ Juan Boscán, en Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. y pról. de Carlos Clavería Laguarda, Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1995, pp. 607-608.

³¹ *Apud* Begoña López Bueno (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Síntesis, 2006, pp. 35-36.

nuevo tipo de verso castellano. La semejanza con la prosa se debe simplemente a que el endecasílabo es suficientemente más largo que el octosílabo como para que se incluyan en él ideas más complejas, cosa que permite una nueva profundidad en la argumentación, mientras que la “dulzura” que se acusa de femenina se podría deber a la eficacia con la que Boscán y Garcilaso adaptaron al castellano los patrones acentuales de los sonetos de Petrarca. En todo caso, estos dos rasgos son motores de cambio no sólo en lo que respecta a lo formal, sino también a lo temático; como explica Lapesa, “el moroso discurrir de endecasílabos y heptasílabos repudiaba la expresión directa y el realismo pintoresco frecuentes en los cancioneros; en cambio, era el ritmo adecuado para la exploración del propio yo en detenidos análisis, y para expresar el arrobo contemplativo ante la naturaleza. Éstos eran los grandes temas de la nueva escuela”.³² Y eran, ante todo, los grandes temas del soneto amoroso, que a partir de ese momento cobraría un peso enorme en la poesía española.

Porque el soneto fue una forma tan exitosa que desde que se adaptó a la lengua castellana ya nunca volvió a salir del uso de los poetas. Quizá gracias a la combinación a la que llama la atención Herrera en sus *Anotaciones* de “brevedad y condensación, por una parte, y gran abanico semántico de aplicaciones, por otra”,³³ o quizá gracias a que Garcilaso se volvió el principal modelo poético a imitar durante el resto del Renacimiento y buena parte del Barroco,³⁴ pero lo cierto es que el soneto se siguió escribiendo, y se fue perfeccionando cada vez más con el tiempo.

2.2. LA CULTURA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

El hecho de que el Renacimiento español empiece con las adaptaciones que hacen Boscán y Garcilaso de los metros italianos es simbólico y representativo de un fenómeno cultural mucho más amplio. El Renacimiento mismo, como corriente artística, se basa en buena medida en ese proceso

³² Rafael Lapesa, “Castillejo y Cetina. Entre poesía de cancionero y poesía italianizante”, en Francisco Rico Manrique, *op. cit.*, 149-155, pp. 149-150.

³³ López Bueno, *op. cit.*, p. 45.

³⁴ “Tras su aparición en 1543, el volumen de las Obras de Boscán y Garcilaso conoció de inmediato buen número de impresiones dentro y fuera de España, número que a la altura de 1550 alcanzaba ya la decena. Semejante flujo editorial contribuyó, sin duda, a la paulatina asimilación de la nueva poesía italianizante” (*ibid.*, p. 64).

de adaptación, en el que entran en juego las dos fuerzas contrarias de la imitación y la innovación.

La imitación de la escritura de los grandes autores que vinieron antes es un fenómeno no sólo aceptado, sino necesario dentro del modelo estético del Renacimiento, y es fundamental para entender la esencia del periodo; como dice Maravall, “una estructura histórica encierra siempre una tan múltiple variedad de elementos que para entenderla hay que conservar en su ajustada conexión lo nuevo y lo heredado”.³⁵ Muestra del valor de la imitación en la literatura renacentista es la contundencia con que Francisco Sánchez de las Brozas (el Brocense) habla del asunto en el prólogo “Al lector” de sus *Anotaciones y enmiendas a Garcilaso* (1574): “Digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos. y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo que no hay otra razón sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar. Ningún poeta latino hay que en su género no haya imitado a otros”.³⁶

Uno de los recursos más usuales para representar el proceso de la imitación poética es la imagen de las abejas que elaboran miel libando de muchas flores:

La imagen aristofanesca de las abejas que, libando en múltiples flores, elabora su propia miel, se repite insistentemente entre los latinos: Lucrecio, con versos que recordará Poliziano; Horacio, confesando proceder como ella para componer sus ‘operosa carmina’; Séneca: ‘Hemos de imitar, dicen, a las abejas’. Este último formula, incluso, un procedimiento: conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas, y tratar luego de dar a lo recogido un único sabor.³⁷

Ya desde Petrarca estaba vigente la idea de una imitación creadora.³⁸ 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”³⁹ (es decir, que la imitación lleva a un resultado que se asemeja pero que no es idéntico a la producción original). El balance entre lo

³⁵ José Antonio Maravall, “La época del Renacimiento”, en Francisco Rico Manrique (ed.), *op. cit.*, 44-53; p. 46.

³⁶ *Apud* López Bueno, *op. cit.*, p. 29.

³⁷ Fernando Lázaro Carreter, “Imitación y originalidad en la poesía renacentista”, en Francisco Rico Manrique, *op. cit.*, 91-97, p. 91.

³⁸ María Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: PPU, 1987, pp. 104-106.

³⁹ *Ibid.*, p. 105.

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 diferencia entre un autor sensible y propositivo, 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”,⁴⁰ para salvar su propia identidad como autor. Y algo similar sucede con el petrarquismo español; 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”.⁴¹

Uno de los rasgos del Renacimiento de los que se ha hablado mucho es el creciente individualismo que marca el periodo y lo separa de las tendencias sociales de la Edad Media. Maravall, por ejemplo, habla de las muchas áreas distintas a las que el nuevo valor del individuo afecta:

Ese individualismo va de lo religioso a lo científico, a lo económico y jurídico, hasta las manifestaciones más banales de la vida social. El yo tiende a colocarse en el centro de todo sistema, presagiando una a modo de revolución copernicana que quedará consumada en la filosofía de Descartes. Pero desde el siglo XVI tiende a situarse como punto de partida, como instancia de comprobación, como centro de imputación de todo sistema de relaciones, con Dios, con el mundo, con los demás hombres. Así la experiencia personal se convierte en la suprema autoridad o, por lo menos, en la más eficaz y máximamente convincente que ese yo individualista puede conocer.⁴²

En el caso de la literatura, y en especial de la escritura de sonetos amorosos, el individualismo se deja ver en un gusto por la introspección. Hay una relación entre el interés por la construcción del yo y la escritura de sonetos en la España del siglo XVI:

Para la lírica renacentista que ahora nos interesa conviene recordar que el tema amoroso fue

⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁴¹ Anne Cruz, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam: Benjamins, 1988, pp. 10-11.

⁴² Maravall, art. cit., p. 51.

el crisol donde se fundieron inquietudes y expectativas para la mejor expresión de la interioridad del *yo*, que era de lo que se trataba. De esa manera, más que el sentimiento amoroso importaba la observación de los efectos de ese sentimiento en el alma del poeta. Esto es, la introspección, el análisis anímico con todas sus contradicciones y debates.⁴³

La escritura de sonetos, a fin de cuentas, se daba en un ámbito cortesano; el mismo ámbito en el que se volvió tan popular el libro de Castiglione que hablaba de cómo tenía que construirse a sí mismo el hombre de la corte.⁴⁴ Y ese hombre, ese cortesano ideal, es alguien que está familiarizado con las novedades artísticas y literarias y que es capaz de usar el soneto y su veta introspectiva como una herramienta –una entre muchas, por supuesto– para ver hacia adentro y analizar lo que ahí encuentra.

Este nuevo interés introspectivo explica, por ejemplo, la tendencia en ciertos contextos a rechazar la épica en favor de la lírica; 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, 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”.⁴⁵ De alguna manera es lo que hace Garcilaso en la *CanCIÓN V*, cuando dice que prefiere cantar sobre la hermosa flor de Gnido que sobre el fiero Marte:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
[...]
no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
[...]
mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspereza de que estás armada.

⁴³ López Bueno, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁴ Para la difusión del *Cortésano* de Castiglione, véase Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

⁴⁵ Cruz, *op. cit.*, p. 75 (las dos citas).

Como explica Begoña López Bueno, “[La] *recusatio* de la vena épica fue el procedimiento habitual utilizado por estos poetas para la legitimación de una poesía interiorizada (vale decir lírica), ajena, por tanto, al ideal heroico”.⁴⁶

Es importante recordar, sin embargo, (sobre todo cuando se está hablando de sonetos amorosos que muestran un sujeto auto-analítico) que, a pesar de que es importante para la cultura renacentista la construcción de la propia persona, y sobre todo la del cortesano, el poeta no necesariamente está plasmando su experiencia personal: de ahí la necesidad que tiene el crítico de usar términos como “el yo lírico” para referirse a la voz que habla en primera persona en los poemas de esta tradición. Muchos de estos sonetos líricos e introspectivos tendrán seguramente elementos autobiográficos, pero hace falta recordar que son antes que nada una creación literaria construida como una reelaboración de modelos anteriores. Como dice Lázaro Carreter, “urgido el poeta en su alma para escribir, no se dirige, pues, directamente a la expresión de su sentimiento, sino que da un rodeo por su memoria, bien abastecida de lecturas, de temas, conceptos y hasta *iuncturae* verbales, que pueden servirle en aquel, en cualquier momento”.⁴⁷

2.2.1. LOS SONETISTAS DEL RENACIMIENTO

Garcilaso de la Vega, como se ha dicho antes, es el responsable, junto con Juan Boscán, de traer a la literatura española el endecasílabo y la forma soneto. La formación que tuvo desde joven –a principios del siglo XVI– 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”.⁴⁸ 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

⁴⁶ López Bueno, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁷ Lázaro Carreter, *art. cit.*, pp. 95-96.

⁴⁸ Margot Arce de Vázquez, *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1969, pp. 87-88.

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”.⁴⁹

Lapesa habla de cómo Garcilaso encontró en Petrarca y en Ausiàs March “mentores que le guiaron en la expresión de su lucha interior, de sus alternativas entre confianza y desánimo, postración y descargas de energía”,⁵⁰ cosa que se deja ver en su manera de escribir sonetos. Pero, fiel al balance renacentista entre la imitación y la innovación, también introdujo a la tradición elementos de su propia factura. En este sentido se constituye como un muy buen ejemplo de la imagen aristofanesca de las abejas; como explica Dámaso Alonso, 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. 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 nuevo cielo estético, criatura ella también recién creada, nueva, original. ¡Advertencia a los fuentistas!: descubrir la ‘fuente’ sirve, a veces, para realzar la originalidad”.⁵¹

Uno de los recursos frecuentes de Garcilaso en los sonetos amorosos es la construcción de alegorías como forma de representar la experiencia de estar enamorado. Así, por ejemplo, en el soneto I, el poeta usa la imagen alegórica de un camino dificultoso para hacer un recuento de su historia amorosa pasada, de manera que el amor se compara con una travesía, y los obstáculos del camino con el sufrimiento que el amor genera:

Cuando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los pasos por dó me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;

⁴⁹ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, ed. corregida y aumentada, Madrid: Istmo, 1985, p. 95.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁵¹ 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. 67.

sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Las alegorías equivalentes en los sonetos de Garcilaso son muchas; sirvan como ejemplo la de la madre imprudente que da a su hijo enfermo golosinas que hacen crecer su dolor en el soneto XIV, o la famosísima comparación del amor con un hábito que encorseta al enamorado en el soneto V (“Escrito ’stá en mi alma vuestro gesto”), en el que, como explica López Bueno, se puede ver tanto la voz poética de Garcilaso como la influencia de poetas importantes que vinieron antes: “esa imagen procede de Ausiàs March, poeta con una visión del amor muy abstracta y conceptuosa, que se debate en angustiosas oposiciones entre lo físico y lo espiritual y que ofrece poderosa influencia en esta primera etapa garcilasiana”.⁵²

Los sonetistas del primer tercio del siglo XVI tienen todos en común el haber sido soldados o diplomáticos y el haber podido tener contacto directo con la poesía italiana, sin necesidad de poéticas o tratados que sirvieran de mediadores. Se trata –sin olvidar el antecedente de Boscán– de Garcilaso, Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña, todos los cuales estuvieron en Italia por razones ajenas a las letras:

El norte de Italia principalmente, pero también distintas zonas de la misma península, conocen las andanzas de un grupo de poetas españoles. Garcilaso ya en 1529 acompaña a la corte española durante su estancia en Bolonia; Hernando de Acuña, cuya biografía en escenario italiano comienza en el año en que se trunca bruscamente la de Garcilaso, 1536; [...] Gutierre de Cetina está en 1538 moviéndose por la Italia meridional. Son los poetas, soldados y cortesanos para los que Italia no sólo significa estar al servicio de la milicia imperial, sino también el escenario de una nueva cultura nacida al amparo de cortes señoriales, donde ellos encuentran acogida y protección.⁵³

La forma en la que estos poetas juntaron sus actividades como escritores y como soldados y

⁵² López Bueno, *op. cit.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, p. 24.

diplomáticos no era en absoluto anómala para la época: “Humanists and scientists had universities to work in” –explica Burke– “but writers had no form of organisation at all. Writing was something a man did, whereas what he really was was a soldier, a diplomat, or a bishop”.⁵⁴

La influencia de Garcilaso, que se estableció como modelo en lengua española desde muy pronto, es fácilmente identificable en todos estos poetas.

De todos ellos el que mayor número de sonetos escribió fue Gutierre de Cetina, que vivió hasta 1557. Su repertorio temático y formal es el de un poeta plenamente petrarquista, y tiene el mérito de haber introducido el madrigal y la sextina a la literatura española. Otro poeta que vale la pena mencionar como sonetista de esta época es el cortesano portugués Francisco Sá de Miranda, que escribió tanto en portugués como en castellano y en cuya poesía se deja ver la influencia de Garcilaso, a quien pudo haber conocido –junto con Boscán– en Granada en 1526; todos sus sonetos son posteriores a esa fecha.⁵⁵ Entre los seguidores del estilo y las formas de Garcilaso también se cuenta Francisco de Figueroa, nacido cerca de 1530 en Alcalá de Henares. En su época le apodaron “el divino”, “a causa de la dulzura y bienhechura de sus rimas, entre las que abundan los pulcrísimos sonetos”.⁵⁶ Como los primeros petrarquistas españoles, fue soldado y luchó en Italia, y al igual que ellos fue muy hábil para fundir la herencia de la poesía cancioneril con la nueva poética renacentista.⁵⁷

Después de todos estos poetas que abrieron camino a la poesía italianizante vino otro grupo, que constituye una “segunda etapa”, a la que se le ha llamado de “superación y reajuste de las tendencias garcilasianas”,⁵⁸ aproximadamente entre 1560 y 1580. La conforman, entre otros, Francisco de Aldana, fray Luis de León, Francisco Sánchez de la Brozas (“el Brocense”) y Fernando de Herrera; varios de ellos con estilos de vida muy distintos al de Garcilaso y sus primeros seguidores:

⁵⁴ Peter Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy, 1420-1540*, London: B. T. Batsford, 1972, p. 58.

⁵⁵ Véase Villena, *op. cit.*, p. 215.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 216.

⁵⁷ Véase Gicovate, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁵⁸ López Bueno, *op. cit.*, p. 69.

Estos autores, quizá con la excepción de Aldana, no se adecúan ya al esquema de poeta soldado para el que la creación literaria es otra de las facetas de su dimensión como cortesano, por más que le dedique sus afanes. Fray Luis y Herrera son, sin embargo, verdaderos profesionales de las letras, dos humanistas en todo rigor, para los que la obra poética es mucho más que un mero pasatiempo o una empresa vinculada a los avatares vitales. La poesía se convierte en una altísima labor que dignifica al poeta y lo lanza a la gloria civil.⁵⁹

Fray Luis fue un poeta sumamente importante para la literatura española, por muchas razones, pero no lo fue para el género del soneto; escribe apenas 5 sonetos –de estilo petrarquista–, en los que simplemente copia modelos sin experimentar con la forma. Tanto fray Luis como Herrera toman a Garcilaso como modelo principal, y es notable cómo ambos se alejan cada vez más de la poesía cancioneril –que todavía les quedaba bastante cerca a poetas como Boscán, Garcilaso y Cetina–.

Hay quizá en esta época una mayor conciencia sobre lo que se está haciendo poéticamente, de la que resulta a la vez un autoanálisis y un afán por conocer a fondo a obra de los que vinieron antes. Como señala López Bueno, fray Luis y el Brocense son profesores, “son autores formados en las disciplinas literarias desde una vertiente profesional y universitaria, conscientes de sus técnicas y saberes”.⁶⁰ Incluso Herrera, que no es profesor, escribe lo que se convertirá en la obra de crítica literaria más importante de su tiempo, las *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso (1580), y el Brocense a su vez publica en 1574 una edición anotada de la obra del mismo autor; los dos textos revelan no sólo muchas de las fuentes de la poesía de Garcilaso, sino también cómo ambos anotadores están llevando el petrarquismo garcilasiano a sus propios versos.

Brocense y fray Luis –los salmantinos de este grupo– se interesaron mucho por la traducción, entendida a la vez como un trabajo académico y como una adaptación poética relativamente libre. Brocense, por ejemplo, tradujo varios sonetos de Petrarca, once de los cuales aparecen en el *Apéndice* que pone Quevedo en su edición de las poesías de Francisco de la Torre; “esto prueba la relativa aproximación de los salmantinos a la poesía amorosa, aunque fuese a través del tamiz de la traducción”.⁶¹

⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁶¹ *Ibid.*, p. 88

Francisco de la Torre fue otro gran sonetista salmantino, aunque de su vida se conoce poco. Su poesía es petrarquista, pero sus referentes fueron sobre todo los poetas de las antologías italianas, entre ellos de Varchi, de Amalteo y Guicciolini. Como explica López Bueno, “esto le da una dimensión evolutiva con respecto a la primera promoción petrarquista, más centrada en el propio Petrarca”.⁶² Los sonetos amorosos de Francisco de la Torre están llenos de escenas nocturnas y lóbregas que se prestan bien como escenarios del lamento del yo lírico. En varios de los poemas, además, los elementos –como la tempestad o el invierno– amenazan a un yo lírico que se representa como vulnerable, y “de esa vulnerabilidad surge la reflexión moral, sobre todo en lo relativo al modo de afrontar las mudanzas de Fortuna”.⁶³ Todo esto sucede, por ejemplo, en el siguiente soneto:

Noche, que en tu amoroso y dulce olvido
escondes y entretienes los cuidados
del enemigo día; y los pasados
trabajos recompensas al sentido.

Tú, que de mi dolor me has conducido
a contemplarte, y contemplar mis hados,
enemigos agora conjurados
contra un hombre del cielo perseguido:

así las claras lámparas del cielo
siempre te alumbren, y tu amiga frente
de beleño y ciprés tengas ceñida.

Que no vierta su luz en este suelo
el claro Sol mientras me quejo, ausente,
de mi pasión. Bien sabes tú mi vida.⁶⁴

La otra parte de este grupo de poetas, los sevillanos, se reúne al margen de las instituciones docentes, “congregándose en cenáculos privados y tertulias más o menos regulares, instaladas en los ámbitos nobiliarios del duque de Alcalá o del conde de Gelves”.⁶⁵ Entre los contertulios estaban Herrera, Barahona de Soto, Baltazar del Alcázar, Juan de la Cueva y Cristóbal Mosquera de Figueroa.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁴ Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid: Cátedra, 1993, p. 158.

⁶⁵ López Bueno, *op. cit.*, p. 94.

El poeta más importante de este grupo es, sin duda, Fernando de Herrera. Tiene un interés importante por el soneto, mismo que se deja ver en sus reflexiones en torno a ese género en las *Anotaciones*, en donde dice que en el espacio reducido del soneto “es grande culpa cualquier error pequeño” y que es un reto para la escritura poética porque implica ““estar encerrado en un perpetuo y pequeño espacio””.⁶⁶ Aunque es versátil en sus temáticas, la mayor parte de los sonetos de Herrera son amorosos, y en ellos muestra lo bien que ha asimilado los tópicos de la tradición petrarquista. Un tópico que resalta en la escritura de Herrera es el que compara a la mujer amada a una luz, ya sea una estrella, el sol, un lucero, etc., como en el siguiente caso:

—¿Qué bello nudo i fuerte m’encadena
con tierno ardor, en quien Amor airado
m’enciende ’l coraçón, i en un cuidado
duro i terrible siempre m’enagena?

—El oro, qu’al Gange indo en su ancha vena
luciente orna, i en hebras dilatado,
con luengo cerco i terso, ensortijado,
gentil corona en blanca frente ordena.

¡O vos, qu’al Sol, vencido, prestáis fuego,
en quien mi pensamiento no medroso
las alas metió libre i perdió el buelo,

lazos que m’estrecháis! Mi pecho ciego
abrasad, porqu’en prez d’el mal penoso,
segura mi fe rinda su recelo.⁶⁷

Cada una de las estrofas del soneto está construida a partir de alusiones a la luz, al oro, al sol, al fuego y al arder: así como Francisco de la Torre llena sus sonetos de imágenes de oscuridad, Herrera los llena de imágenes de luz, ya sea con un sentido simbólico asociado a la dama o un recurso para crear escenas llamativas y sugerentes en la imaginación del lector. Vale la pena notar cómo estas imágenes luminosas que crea Herrera en su poesía son en varios sentidos más complejas que las imágenes de buena parte de la poesía renacentista; la manera de escribir que tiene Herrera está ya en el límite entre lo renacentista y lo barroco. Como explica Oreste Macrí,

⁶⁶ *Apud ibid.*, pp. 101 y 46.

⁶⁷ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra: 1985, pp. 505-506.

En Herrera el texto está “*lleno e, incluso, saturado*, por lo que el clasicismo se colora de un matiz barroco, continuamente amenazado por las figuras lógico-verbales de agregación y superabundancia: pleonasma, polisíndeton, litote, anáfora, poliptoton, ampliación sinonímica, oración explícita, etc. La sublime solemnidad contribuye a la *monstruosa* generación de tales figuras y la subjetiva intimidad la ahonda y afina en esa extrema tensión e inestable equilibrio de construcciones y fonemas que se define en la categoría estética del *barroco*”.⁶⁸

2.3. LA CULTURA DEL BARROCO ESPAÑOL

Hacia finales del siglo XVI y principios del XVII el soneto se había vuelto uno de los géneros más populares de la poesía española, y aparecía no sólo en las más importantes antologías poéticas del momento, sino también inserto en novelas –entre ellas *La pícara Justina*– y en un número importante de comedias.

Cualquier corte temporal que separe una corriente artística de otra es arbitrario, pero ante la necesidad de establecer en algún lado la división entre los sonetos del Renacimiento y los del Barroco una de las fechas que mejor funciona es la de 1580. En ese año pasan varias cosas que revelan que la forma de escribir poesía está cambiando, o que inciden en el cambio mismo. En 1580 se publican las *Anotaciones* de Herrera a la poesía de Garcilaso, que es a la vez revelador como testimonio de crítica literaria de la escritura petrarquista hasta ese momento y un texto con influencia sobre lo que se escribirá después.⁶⁹ Mientras que antes el modelo casi exclusivo había sido Garcilaso, ahora Fray Luis, Francisco de Figueroa y Herrera se empiezan a volver modelos ellos mismos.⁷⁰ La fecha de publicación de las *Anotaciones* coincide con la de la primera poética española renacentista, el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima, cosa que revela de nuevo un interés por tomar un poco de distancia y reevaluar lo que se ha escrito hasta ese momento. Finalmente –aunque no de menor importancia– 1580 es la fecha en la que aparecen los primeros poemas de Góngora de los que se tiene noticia, y en los años subsecuentes él y Lope de Vega pondrán los antecedentes para lo que se convertirá en una verdadera revolución poética, si

⁶⁸ Oreste Macrí, “Manierismo y barroco en Herrera”, en Francisco Rico, *op. cit.*, 454-460; p. 454.

⁶⁹ Véase López Bueno, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁰ Véase *ibid.*, p. 120.

bien los referentes y los modelos de imitación no se alcanzan a sustituir.

Cuando la poesía se empieza a mover hacia la estética del Barroco se genera una tensión interna: por un lado se conserva –hasta cierto punto– la idea renacentista de imitación, pero por otro se le empieza a dar cada vez más valor a la innovación. El resultado es que los poetas barrocos retoman todo el catálogo de tópicos del Renacimiento –los tópicos petrarquistas y garcilasianos en el caso de la poesía amorosa– y ponen a prueba su inteligencia y sensibilidad buscando formas de retrabajar esos tópicos de formas cada vez más extremas y más novedosas. Es importante hacer énfasis en que la originalidad barroca no está en la construcción de modelos nuevos, sino en la manera en la que se reconstruyen los modelos antiguos, que son los que el lector de esta poesía busca y los que le da placer encontrar, y ese placer se enciende cuando se identifica en un texto “la presencia comparada de pasajes conocidos en un rayo de intuición”.⁷¹ Una manera de definir el cambio en el concepto de imitación –cambio mas no rechazo– es usando una útil sustitución de terminología: “respecto a la preceptiva barroca –aparte su hilo de continuidad con el Renacimiento– pesa en ella la moral postridentina ligada al concepto clásico de *imitatio* que sufre una evidente transformación en el Barroco, época en la que gana la imitación compuesta y transformadora de los modelos que lleva a la *aemulatio*”.⁷²

Para que se pueda lograr la “imitación compuesta y transformadora” de la que habla Wardropper –o por lo menos para llevar más lejos la multiplicidad de fuentes y la necesidad de transformación que ya había desde el Renacimiento– hace falta, ante todo, tener una cualidad que pronto se volverá el atributo más importante del poeta barroco: el ingenio. Conforme las realizaciones de los tópicos antiguos y renacentistas se vuelven más elaboradas, el poeta y el lector necesitan agudizar su ingenio para mantenerse al nivel de la exigencia que implica tanto crear como descifrar el poema. Y en buena medida el placer está en ese proceso de desciframiento. Las figuras retóricas que se usan para construir estos nuevos y más complejos poemas son muchas, pero resalta

⁷¹ Gicovate, *op. cit.*, p. 53.

⁷² Bruce W. Wardropper, “Temas y problemas del Barroco español”, en Francisco Rico Manrique, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3, t. 1: Aurora Egido (ed.), *Siglos de Oro, Barroco: primer suplemento*, Barcelona: Crítica, 5-48, p. 17.

entre todas el “concepto”, que es una especie de metáfora extrema, un vínculo que se establece entre dos objetos que a primera vista parecerían no tener relación alguna.⁷³ Es la idea, por ejemplo, detrás del verso de Góngora “cascarse nubes, desbocarse vientos”,⁷⁴ en el que el poeta relaciona las nubes con una materia quebradiza que se puede “casar” y los vientos con caballos que han perdido el control.

El Barroco, no hay que olvidar, es un movimiento artístico que tiene una relación muy directa con lo que está pasando en la cultura nacional española en ese momento de la historia, de manera que, en buena medida, lo que se produce en literatura es una respuesta a lo que está pasando social y políticamente en el país. Si se toma en cuenta, por lo tanto, que España está en un proceso de decadencia como imperio, no será difícil entender por qué la visión que impera entre los poetas no es el idealismo renacentista, sino un creciente pesimismo y sentido del desengaño, al grado que se puede hablar de una suerte de “nihilismo barroco”.⁷⁵ Así, el cambio que se va dando en la escritura de sonetos en el barroco, el proceso de intensificación de los modelos ya establecidos, está marcado por “la progresiva tendencia hacia una cosmovisión que asimila intelectualmente la imperfección, el engaño, la fugacidad de todo lo que captan los sentidos, particularmente el de la vista”.⁷⁶ El desengaño no sólo está presente en los poemas morales y filosóficos, sino que invade también los poemas amorosos y le da un tono distinto a los tópicos y las imágenes petrarquistas. Tanto en los poemas de Petrarca como en los poemas cancioneriles españoles el amor se representa como algo peligroso por el dolor que provoca, pero en el siguiente poema de Góngora hay una amargura que no está en los poemas del Renacimiento, y que es el resultado de la idea barroca de desengaño:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas distilado,

⁷³ La definición que da Baltazar Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio* es “un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos” (ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1969, p. 55 [Discurso II]).

⁷⁴ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid: Castalia, 1969; del soneto “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas”, p. 147.

⁷⁵ Véase Elías Rivers, *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 1993, p. 13.

⁷⁶ López Bueno, *op. cit.*, 221.

y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes, no toquéis, si queréis vida;
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora,
y sólo del Amor queda el veneno.⁷⁷

Esta serie de cambios conduce, entre otras cosas, a que la materia amorosa –en sonetos y en otros géneros– vaya perdiendo poco a poco su hegemonía, a veces en favor de una poesía más satírica. En algunos casos el afán introspectivo de la poesía lírica pasa a segundo plano frente al uso del ingenio en una nueva serie de juegos literarios: “Lo que queda abandonado no es sólo una determinada concepción del amor (la cortés y aun petrarquista), sino la actitud de confesionalidad más o menos real, tematizada en el argumento amoroso: ambos quedan desplazados ante el juego verbal, el artefacto retórico, el despliegue del ingenio o el arte como práctica social”.⁷⁸

Y ese constante despliegue de ingenio, ese gusto por llevar las cosas más allá, por forzar los límites hacen del arte barroco –como dice Dámaso Alonso– “un arte en desequilibrio” y una *coincidentia oppositorum*, un arte que rompe con la idea renacentista de balance sin alcanzar a romper con el Renacimiento como referente para la creación:

Era una inmensa fuerza, que al brotar se encuentra con los módulos renacentistas. Al crecer, en la expansión, quiebra e inclina las columnas, encrespa la sintaxis, adelgaza los conceptos, tuerce los frontones, aprieta el verso, recarga la pedantería o el filosofismo, aborrasca el paisaje; y entre las palabras o las piedras, o los pensamientos de la obra de arte, parece como si se entrelazara el bosque y la naturaleza. Pero, aun torcidos o quebrados, los elementos clásicos, los moldes, estaban allí, en violento contraste con el ímpetu que los contorsiona.⁷⁹

⁷⁷ Góngora, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁸ López Bueno, *op. cit.*, p. 174.

⁷⁹ Alonso, *op. cit.*, p. 477.

2.3.1. LOS SONETISTAS DEL BARROCO

Así como el paso del Renacimiento al Barroco es gradual, hay sonetistas –sobre todo en esa frontera cronológica de las últimas dos décadas del siglo XVI y la primera de siglo XVII– que dentro de su propia escritura muestran rasgos a la vez de un clasicismo renacentista y de un estilo más propio del Barroco. Es el caso de los sonetos de los hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola. La obra de Lupercio, el hermano mayor, se puede dividir a grandes rasgos entre los poemas de tema amoroso y los de carácter satírico; “el primero se desarrolla en sonetos de gran perfección formal y que alcanzan sus mejores logros cuando el tema amoroso aparece como algo secundario, asociado a otros de carácter moral o filosófico, que Lupercio aborda con tonos neoestoicos e inequívocamente barrocos en su énfasis expresivo”.⁸⁰ Bartolomé, a pesar de que murió hasta 1634 –unos veinte años después que su hermano– y al que por lo tanto le tocó convivir más con las innovaciones de Lope y de Góngora, mantuvo también cierta fidelidad con el estilo renacentista del soneto, que era uno de sus géneros predilectos: “en él encauzó, como era habitual, asuntos diversos, con particular predilección por los de carácter amoroso, filosófico-moral o religioso. Y lo hizo conservando tanto su característica contención expresiva como su actitud templada y amable, aunque a veces sus temas sean comunes a los de la tradición barroca”.⁸¹

Según la clasificación del manuscrito Chacón, los sonetos de Góngora se dividen en ocho grupos: sacros, heroicos, morales, fúnebres, amorosos, satíricos, burlescos y varios.⁸² Sus sonetos amorosos son un buen ejemplo de cómo se mantiene la tradición petrarquista incluso en las manos de un poeta que continuamente fuerza sus límites y busca nuevas realizaciones de las imágenes tópicas. Góngora rompe con el decoro, de manera que su poesía, “hecha de materiales precedentes, no se parece a ninguna de las anteriores”.⁸³ La intención de Góngora es a todas luces literaria: sus sonetos no dan en ningún momento la impresión de ser un ejercicio biográfico introspectivo; el lector queda más bien con la sensación de que Góngora está usando el soneto para probar su ingenio

⁸⁰ López Bueno, *op. cit.*, p. 139.

⁸¹ *Ibid.*, p. 140.

⁸² Véase Rivers, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁸³ López Bueno, *op. cit.*, p. 197.

y jugar con el lenguaje poético y sus posibilidades. “Mientras para Lope la lírica era un escaparate transparente de sus sentimientos, pasiones y avatares vitales, Góngora optó por una radical separación, para construir con un lenguaje nuevo y desligado de la referencialidad común un universo estético inmanente y tendente a la autonomía”.⁸⁴

La escritura de Góngora –en toda su poesía, no sólo en los sonetos– suscitó grandes polémicas en su época, sobre todo el en periodo que abarca aproximadamente desde la segunda década del siglo xvii hasta la muerte del poeta en 1627. El principal motivo de descontento de sus contemporáneos estaba en lo compleja que puede llegar a ser la poesía de Góngora; la manera que tenía de romper el balance renacentista, crear imágenes basadas en conceptos muy complejos, incluir referencias mitológicas en un lenguaje cifrado, etcétera, se interpretaba como oscuridad innecesaria de estilo. En efecto, los poemas de Góngora estaban diseñados para apelar a un público selecto e intelectual; el lector tenía que contar con un ingenio bastante afilado para poder apreciar las sofisticaciones de su poesía.

En 1629 se publicaron las *Obras* del conde Villamediana, un cortesano y gran señor que escribía, entre otros géneros, sonetos satíricos, y era seguidor de Góngora; en 1631, dentro del ambiente polémico de anti-gongorismo, Quevedo mandó imprimir la poesía de fray Luis de León y de Francisco de la Torre, “en busca de actualizar la poesía de raíz clasicista y moral de casi medio siglo atrás”.⁸⁵

Además de Villamediana hubo varios sonetistas, si no menores, que no fueron en todo caso figuras tan imponentes para el desarrollo de la historia literaria como Góngora, Lope o Quevedo. El sevillano Juan de Jáuregui, por ejemplo, que escribía con un “petrarquismo depurado”;⁸⁶ Francisco de Rioja, sevillano también, que escribía una “poesía preciosista y sensorial”⁸⁷ y que, como Góngora –del que era seguidor– empezó su carrera de poeta escribiendo sonetos petrarquistas; o Francisco de Trillo y Figueroa, que escribió sonetos heroicos, amorosos, fúnebres y satíricos en la

⁸⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁷ *Idem.*

segunda mitad del siglo xvii y se puede contar ya entre los poetas con los que comenzó ya la decadencia del gongorismo, que se redujo a una imitación más o menos torpe del léxico, la sintaxis y el estilo del gran poeta.⁸⁸

El gran sonetista que se opone a Góngora –por lo menos en esa primera etapa del Barroco– es, por supuesto, Lope de Vega. Tanto Lope como Góngora son muy barrocos en cuanto a su experimentación con los límites del lenguaje poético. Con un estilo muy distinto, Lope también juega a transformar los tópicos de la tradición petrarquista, pero rara vez llega a ser tan complejo como Góngora, y tampoco tiene en sus sonetos el afán de renovación que es tan evidente en su teatro: “mientras el ‘monstruo de la naturaleza’ explotaba la novedad en su arte teatral, con la consiguiente reacción académica, no ocurría lo mismo en el espacio de la lírica, donde asumía el papel de académico o de defensor de la tradición para pedirle cuentas a Góngora o situarse ante su escritura entre el reproche y la admiración imitativa”.⁸⁹

Lope es muy hábil para tomar recursos –como la correlación y la recolección– que ya se usaban en la poesía renacentista de Garcilaso, de Cetina, de Francisco de la Torre,⁹⁰ y hacerlos verdaderamente suyos y verdaderamente barrocos. Es el caso del siguiente soneto, en el que los elementos correlativos que están diseminados entre los cuartetos se recogen en los tercetos:

Sufre la tempestad el que navega
el enojoso mar y el viento incierto
con la esperanza del alegre puerto,
mientras la vista a sus celajes llega.

En la Libia calor, hielo en Noruega,
de sangre de armas y sudor cubierto,
sufre el soldado; el labrador despierto
al alba el campo cava, siembra y riega.

El puerto, el saco, el fruto, en mar, en guerra,
en campo, al marinero y al soldado
y al labrador anima y quita el sueño;

pero triste de aquel que tanto yerra:
que en mar y en tierra, helado y abrasado,

⁸⁸ Véase *Ibid.*, p. 220.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁹⁰ Véase Alonso, *op. cit.*, pp. 437-438.

sirve sin esperanza ingrato dueño.⁹¹

Como dice Dámaso Alonso, “lo que ocurre es que –este impetuoso, este atolondrado– no tiene tiempo ni sentido para desarrollar una técnica personal depurada, como Góngora; vive un poco de tomar y utilizar con su genio todas las técnicas cuajadas que el mercado literario le ofrece”.⁹²

Hay sonetos de Lope que tienen que ver con la experiencia diaria de vivir, sonetos muy petrarquistas, sonetos de temas filosóficos y morales, sonetos satíricos. Su producción poética tiene muchas facetas, así como las tuvo Lope mismo en su vida. Dámaso Alonso habla de cómo la vida de Lope –que tanto permeó el espíritu de su literatura– es tan contradictoria y tan llena de tensiones internas como el momento histórico de cambio entre el Renacimiento y el Barroco:

Confluyen en ese instante formas de cansancio del arte del siglo XVI con nuevos elementos que suponen un aumento vital de temperatura poética. En ese momento tienen ambas zonas su primera escaramuza. Su choque frontal será el barroco mismo, la pugna entre naturaleza y arte, pasión y freno, desordenado impulso y norma, claro y oscuro, monstruosidad y belleza (como en el *Polifemo*). Nadie era un conflicto humano, una contradicción humana, como Lope, también él gran *coincidentia oppositorum*. Nadie como él –con su inmensa obra– puede representar la ebullición de elementos distintos.⁹³

Francisco de Quevedo nace en 1580, cuando Lope y Góngora ya están empezando a producir. En lo que respecta a la escritura de sonetos amorosos, Quevedo tiene en común con ellos que, sin abandonar los patrones petrarquistas, se esfuerza por llevarlos hasta los límites:

Quevedo contribuirá decisivamente, al lado de Lope y sobre todo de Góngora, a la superación del petrarquismo; en efecto, la fuerza de la expresión quevediana desborda por intensificación la imaginería petrarquista, impregna de inquietud temporal el paisaje del sentimiento, recluye la pasión en el espacio íntimo del sujeto amante y llega a objetivarla, en el proceso de interiorización, por el distanciamiento que adopta respecto a la perspectiva subjetiva. La intención expresiva quevediana traduce un sentimiento compulsivo, materializado en versos lapidarios que zigzaguean entre simetrías, contrastes, quiasmos, alusiones mitológicas, paradojas, etc.⁹⁴

El lenguaje poético de Quevedo, ya plenamente barroco, es un lenguaje saturado, lleno de figuras

⁹¹ Lope de Vega *Poesía, II. Rimas. Rimas sacras. Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. y pról. de Antonio Carreño, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003, p. 58 (*Rimas*, LXXVI).

⁹² Alonso, *op. cit.*, p. 466.

⁹³ *Ibid.*, p. 440.

⁹⁴ López Bueno, *op. cit.*, p. 257.

retóricas agudas y bien logradas. Como Lope, tiene una enorme agilidad para escribir, y es capaz de moverse entre muchos registros, muchos tonos y muchos temas diferentes. Si, como dice Dámaso Alonso, el Barroco es un combate de contrarios, la escritura de Quevedo funciona como el ejemplo perfecto:

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero paroxismo,
enfermedad que crece si es curada.

Este es el niño Amor, éste es tu abismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!⁹⁵

El material del que parte Quevedo es un conjunto de tópicos –petrarquistas e incluso más antiguos– que hablan de las emociones conflictivas y contradictorias que suscita el amor. Pero Quevedo les da otro tono, mucho más desengañado, mucho más pesimista; en Quevedo “se juntan y combaten el amor cortés, el petrarquismo y la picaresca, como también la sátira antipetrarquista, la mórbida obsesión de la calavera, de la muerte y de lo obscuro”.⁹⁶

⁹⁵ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 2001, p. 533.

⁹⁶ Gicovate, *op. cit.*, p. 103.

3. EL TÓPICO DEL AMOR COMO TRAVESÍA MARÍTIMA

3.1. EL TÓPICO: FORMA FIJA Y POSIBILIDADES DE VARIACIÓN

Un tópico, es, como decía Quintiliano, un ‘lugar común’, una imagen o un argumento que está ahí – llámese en la tradición, o en la memoria colectiva– al que uno como escritor puede acudir para expresar lo que quiere decir usando un referente que todos los demás conocen.⁹⁷ Como explica Curtius, “en el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tónica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos”.⁹⁸ Porque un discurso eficiente es uno que es capaz de mover a los que escuchan, y una de las mejores formas de mover a los que escuchan es mediante imágenes sugerentes que ellos ya conocen de antemano. Por eso es tan importante lo que, según Quintiliano, dice Cicerón; que el orador “debe hacer uso de muchos lugares ilustres, fáciles, de cortos intervalos, de imágenes que sean activas y de viveza, distinguidas, que puedan ocurrir pronto y herir el alma”.⁹⁹

Para que se puedan encontrar los tópicos más adecuados a lo que se quiere decir, hace falta contar –como señala el autor de la *Retórica a Herenio*– con una buena memoria: “Y ahora pasemos a la *memoria*, tesoro de las ideas que proporciona la invención y guardián de todas las partes de la retórica”.¹⁰⁰ La memoria –por lo menos en Quintiliano– se visualiza como un espacio interno, como una suerte de caverna dividida en distintos cuartos en los que están guardadas las ideas como si fueran objetos. Y en esa caverna uno ‘encuentra’ los lugares comunes:

Inventio [...] no significa ‘invención, creación’, sino ‘hallazgo’: el orador no se propone pergeñar ideas nuevas, sorprendentes o inhabituales, sino seleccionar en un catálogo perfectamente tipificado los pensamientos más adecuados para exponer su tesis; *invenire* es buscar en la memoria, que es concebida como un conjunto dividido en *topoi* o *loci* (tópicos

⁹⁷ Del libro V, X: “Examinemos ahora los lugares de donde se sacan los argumentos, aunque algunos tienen por tales a los que pusimos arriba. Por lugares entiendo no aquellos que comúnmente entendemos, como cuando tratamos largamente contra la lujuria y adulterio y otros semejantes, sino aquellos como manantiales de donde debemos sacar las pruebas.” (Marco Fabio Quintiliano, *Institución oratoria*, tr. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, pról. de Roberto Heredia Correa, México: Conaculta, 1999, p. 242.)

⁹⁸ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, tr. de Antonio Alatorre y Margit Frenk, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 122.

⁹⁹ Quintiliano, *op. cit.*, p. 524.

¹⁰⁰ *Retórica a Herenio*, ed. de Salvador Núñez, Madrid: Gredos, 1997, p. 198.

o ‘lugares’) en donde se encuentran las ideas susceptibles de aplicación.¹⁰¹

Lo que tiene que hacer el orador es encontrar, de entre todo el catálogo de tópicos posibles, el que mejor conviene a su discurso, y para poder tener al alcance de la mano una gama amplia de tópicos hace falta haber leído mucho. Quintiliano habla no sólo del valor de la lectura, sino de la manera en la que esa lectura debe ser asimilada: “Repitamos y volvamos a ver lo que hemos leído, que así como tragamos los alimentos masticados y casi líquidos para digerirlos mejor, así también la lectura no debe pasar cruda a la memoria y a la imitación, sino reblandecida y como guisada por las muchas repeticiones”.¹⁰²

Lo que deja ver la frase de Quintiliano es que la imitación que implica el uso de un tópico tiene que estar en balance con un cierto nivel de transformación innovadora. A pesar de que el tópico, como abstracción, se mantiene, cada realización es necesariamente distinta, y es en esa realización nueva de una idea fija que se abren las posibilidades de variación y se distingue un poeta extraordinario de uno mediano. Y además de eso el tópico establece un hilo de continuidad a través de lo que puede ser una muy larga tradición; la repetición y resignificación de los lugares comunes crea vínculos, crea comunicación entre escritores que pueden estar muy distantes en el tiempo y de alguna manera les da una identidad compartida. Como dice Claudio Guillén,

Las reiteraciones no suelen ser estáticas. Quien cita y repite, valora lo repetido, no calcando sino recalando; y tal vez manifiesta, con tenacidad que llega a ser emotiva, una voluntad de continuidad. Entonces el *topos* interesa no como realidad textual, acaso banal y socorrida, sino como signo, como guiño, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una ‘larga duración’ con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario.¹⁰³

En el Renacimiento español todas estas ideas antiguas en torno al tópico siguen perfectamente vigentes, y son esenciales para el proceso de redescubrimiento y readaptación de los clásicos grecolatinos y los renacentistas italianos. Las pequeñas variaciones de los tópicos dan

¹⁰¹ Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel, 1997, p. 23.

¹⁰² Quintiliano *apud* Curtius, *op. cit.*, p. 620.

¹⁰³ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets, 2005, p. 256.

pistas sobre los nuevos intereses que van moviendo a una cultura en un momento dado; de ahí la necesidad de la que habla Rafael Lapesa de “poner de relieve la incesante modificación que vivifica la transmisión tradicional e impide que se fosilice. Temas seculares, lugares comunes, fórmulas expresivas previamente acuñadas, ideas procedentes de un legado cultural, pueden cambiar de sentido cuando se ponen al servicio de una nueva concepción del mundo o de una actitud vital distinta”.¹⁰⁴

La imagen que explica la imitación como miel que se crea a partir del polen de muchas flores –imagen que es, por cierto, un tópico– se aplica a lo que los poetas toman de los clásicos antiguos y también a lo que están escribiendo sus contemporáneos, cosa de la que habla también Quintiliano cuando habla de la traducción: “también será del caso que no sólo traduzcamos los escritos ajenos, sino que también variemos de muchos modos los de nuestra lengua, para tomar de intento algunas sentencias y manejarlas con el mayor adorno, a la manera que en una misma cera se suelen formar diversas figuras.”¹⁰⁵ Sólo así se explica que Garcilaso y Boscán hayan podido introducir el petrarquismo a España: porque había un interés de parte de varios poetas, ya sea contemporáneos o inmediatamente posteriores, por adoptar el nuevo catálogo de tópicos y darles vida mediante la reactualización en la cultura española del siglo XVI.

3.2. EL AMOR COMO TRAVESÍA MARÍTIMA: ANTECEDENTES

El tópico que compara el amor con una travesía marítima es uno entre los muchos lugares comunes que se usaban en la poesía de los Siglos de Oro para hablar metafóricamente de la experiencia de estar enamorado. Entre los más conocidos están, por ejemplo, el tópico cancioneril que equipara el amor a una cárcel, el tópico que dice que el amor es una guerra –y recurre a imágenes de armas, de luchas, de ganar fuertes y asediar ciudades– y el tópico que identifica el amor con una enfermedad y

¹⁰⁴ Rafael Lapesa, “Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contrastes de actitudes”, *Archivum*, 26, 1976, 7-17, p. 7.

¹⁰⁵ Quintiliano, *op. cit.*, p. 487.

describe los síntomas –palidez, temblores, desvanecimientos– que aquejan a los enamorados.¹⁰⁶

La comparación entre el amor y la travesía por mar tiene largas raíces en la tradición literaria. Se podría decir, visto a grandes rasgos, que es una versión de otro tópico todavía más extendido: el que equipara “la vida humana a una senda que se recorre desde el nacimiento hasta la muerte”;¹⁰⁷ es el tópico que opera en el soneto I de Garcilaso, detrás del cual resuenan los sonetos CCXCVIII y CLXIII de Petrarca (“Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni” y “Amor, che vedi ogni pensiero aperto / e i duri passi onde tu sol mi scorgi”):¹⁰⁸

Quando me paro a contemplar mi ’stado
y a ver los passos por dó m’han traýdo,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera aver llegado;

mas quando del camino ’stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó é venido;
sé que me acabo, y más é yo sentido
ver acabar conmigo mi cuydado.¹⁰⁹

Ese tópico a su vez se relaciona con otro, que ve “la vida como viaje marítimo”, y en el que “el hombre es el navegante en la travesía marítima de la vida”,¹¹⁰ y de ahí hay que dar apenas un paso para relacionar la travesía marítima, ya no sólo con la vida, sino con el amor.

En la antigüedad, el tópico del amor como travesía marítima tiene que ver con la oposición entre poesía lírica y poesía épica. Curtius dice que “el poeta épico navega en un gran navío por el ancho mar; el lírico en una barquichuela y por el río”,¹¹¹ y explica además que “los poetas romanos suelen comparar la composición de una obra con un viaje marítimo”.¹¹² Podría parecer que esto se aleja del tópico que relaciona el viaje marítimo con el amor, pero en realidad no es así: el poeta

¹⁰⁶ Para un catálogo de tópicos petrarquistas se puede consultar María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona: PPU, 1990.

¹⁰⁷ Azaustre, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁸ Francesco Petrarca, *Cancionero*, ed. y tr. de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid: Cátedra, 2004. La traducción de Jacobo Cortines de estos versos prácticamente reproduce las palabras de Garcilaso: “Cuando me paro a contemplar los años” (pp. 862-863) y “Amor, que ves abierto el pensamiento / y los pasos por donde me has llevado” (pp. 556-557).

¹⁰⁹ Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de Elias Rivers, Madrid: Castalia, 2001, p. 66.

¹¹⁰ Azaustre, *op. cit.*, p. 67.

¹¹¹ Curtius, *op. cit.*, p. 189.

¹¹² *Idem.*

lirico navega en una barca frágil porque él mismo –o el personaje que construye como su yo lírico– se representa como un ser frágil ante el amor, y la escritura introspectiva es su manera de lidiar con las pasiones que siente.

La imagen que compara ya sea la vida de un hombre o el destino de una nación con un navío atrapado en una tormenta tratando de llegar a puerto se usa desde los griegos, y está en Esquilo y en Sófocles;¹¹³ en la literatura romana usan la misma imagen Cicerón y Horacio.¹¹⁴ Ya desde Catulo, Propercio y Ovidio se empieza a usar la imagen de la navegación en contexto amoroso, con una barca que navega en los ‘mares del amor’. Catulo se refiere a un enamorado como un naufrago que cae a las olas embravecidas del mar,¹¹⁵ y Propercio se representa a sí mismo como un mal marinero que finalmente logra llegar al puerto del amor feliz: “nunc ad te, mea lux, veniet mea navis/ servata”.¹¹⁶

En Ovidio las referencias al tópico de la navegación amorosa son muchas; en los *Remedios de amor* el yo lírico dice lo siguiente, casi al principio del libro:

Los otros mozos aman tibiamente de vez en cuando; yo ando siempre enamorado y, si me preguntas qué hago también ahora, te diré que estoy enamorado. Más todavía, enseñé el arte de granjearse amores y lo que ahora es cálculo fue antes arrebato. Ni a ti, niño lisonjero, ni a mis artes traiciono, ni otra Musa desteje mi obra pasada. Si alguno ama lo que amar le gusta, que dichosamente con sus llamas goce y al albur de sus vientos vaya navegando.¹¹⁷

Y el *Arte de amar* empieza con otra metáfora náutica: “Si alguno entre mi gente no conoce el arte de amar, que aquí lo lea e instruido con la lectura de estos versos practique sus amores. Por el arte veloces a vela y remo se mueven las naves, por el arte los carros ligeros: por el arte amor tendrá que gobernarse”.¹¹⁸

¹¹³ Ambos usan frases como “the shipwreck of state” y “the well-steered ship of state” (D. C. Allen, “Donne and the Ship Metaphor”, *Modern Language Notes*, 76, 4, 1961, 308-312; 308-309).

¹¹⁴ “O navis referent in mare te novi / fluctus” (en *ibid*, p. 309).

¹¹⁵ *Apud ibid.*, p. 310.

¹¹⁶ *Apud idem*.

¹¹⁷ Publio Ovidio Nasón, *Obra amatoria III: Remedios de amor y Cremas para la cara de la mujer*, textos latinos a cargo de Antonio Ramírez de Verger y Luis Rivero García, traducción de Francisco Socas, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, p. 7 (*Remedios de amor*).

¹¹⁸ Publio Ovidio Nasón, *Obra amatoria II: El arte de amar*, texto latino a cargo de Antonio Ramírez de Verger, traducción de Francisco Socas, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, p. 1 (*El arte de amar*).

En la Edad Media se le dio con frecuencia una lectura cristiana al tópico de la navegación, cosa que se venía haciendo desde San Agustín: “On the opposite shore from Horace, St. Augustine saw the great middle sea as the World where good rowers are required. The fact that sweet water flows into the brine gives him in one instance a metaphor for the life of Nature and of Grace; but his master image equates the sea with the life of men, and on this sea the salvation ship of Christ or the Church sails”.¹¹⁹ Lo que permite que se haga una asociación entre la navegación y el cristianismo es el tópico que equipara a la vida con una travesía, ya sea por mar o por tierra. Esa travesía se entiende como una travesía espiritual, y el mar tormentoso –o el camino con obstáculos– representa las dificultades de la vida terrenal frente al puerto seguro, que sería la vida eterna.¹²⁰

También en la Edad Media aparece el tópico de la navegación ya relacionado con temas amorosos; en el *Libro de buen amor*, por ejemplo, el Arcipreste de Hita –después de escuchar los consejos de Don Amor– habla de lanzarse a una nueva aventura amorosa como quien se avienta a la “mar fonda”:

Amigos, vo a grand pena e só puesto en la fonda:
vo a fablar con la dueña, ¡quiera Dios bien me responda!
Púsome el marinero aína en la mar fonda,
dexóme solo e señoero, sin remos, con la brava onda.
Coitado, ¿si escaparé? grand miedo he de ser muerto;
oteo a todas partes é non puedo fallar puerto.¹²¹

El Arcipreste se presenta a sí mismo como solo y vulnerable en medio de un mar alebrestado, temeroso de morir e incapaz de llegar al puerto. Y todo eso funciona como metáfora para hablar de su experiencia tortuosa con el amor.

La poesía cancioneril castellana del siglo xv tiende a emplear pocas referencias al mar, pero entre ellas aparece un tópico que tiene mucho que ver con el que ahora nos ocupa, que es el de la “nao de amor”. Como dice Alberto Navarro del poeta de cancionero Costana, “si por un lado se

¹¹⁹ Allen, art. cit., pp. 308-309.

¹²⁰ “Muy frecuente es esta analogía en la literatura moral o religiosa. A menudo en construcción alegórica, la vida, con sus vicios y afanes materiales, es un mar borrascoso por el que el hombre, navegante, transita hasta llegar al seguro puerto del retiro o la muerte” (Azaustre, *op. cit.*, p. 41).

¹²¹ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 1992, p. 164 (c. 650).

muestra seguidor del conceptismo amoroso castellano amigo de analizar estados anímicos, por el otro sabe dirigir su doliente mirada a la hermosa estructura de una nave, bella alegoría de su amor”,¹²² como muestra muy bien el siguiente ejemplo, tomado del *Cancionero general*:

Voy por marinas riberas
que llorando haré crecer
con gemidos [...]

La nao, Señora, será
d'un continuo pensamiento
muy guerrero
y el arbol qué ella terná
de leño de sufrimiento
todo entero.

Cuyas entenas serán
d'estas tres pieças pintadas
sin engaño;
de fé, memoria é afán
que jamás fueron quebradas
por mi daño.

Las velas del dessear
que d'ayre de mis suspiros
yrán llenas,
mal se podrán amaynar
pues las subio mi seruiros
con mis penas.

La gauia mi fantasía
en lo más alto assentada
tan senzilla
[...]

La xarcia son mis cuytado, [sic]
que sin ellos no camina
el pensamiento
y estas siempre van dobladas
[...]

El timón la voluntad
[...]
Los castillos, las cubiertas
muy floxos, muy derribados,
porque son
de las tristes obras muertas
que vos teneis olvidadas
sin razon.

Las áncoras d'esperança
en cien mil partes quebradas
que no vieron

¹²² Alberto Navarro González, *El mar en la literatura medieval castellana*, Canarias: Universidad de La Laguna, 1962, p. 398.

en ningun tiempo bonança.¹²³

Como se explica en el poema mismo, cada parte de la nave es metáfora de alguno de los síntomas del enamoramiento del yo lírico, de manera que a lo largo del poema se construye toda una alegoría de su sentir.

El tópico del amor como travesía marítima, tal como se representa en los sonetos hispánicos del Siglo de Oro, aparece por primera vez en un soneto de Petrarca, que toma la imagen de la travesía por mar y la funde con ideas trovadorescas del amor cortés y con su propia idea de amor ideal por Madonna Laura para escribir el siguiente soneto:

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.¹²⁴

Un par de siglos después, cuando el *Canzoniere* de Petrarca se vuelve modelo para la escritura de sonetos en España, en Inglaterra, en Francia, etcétera,¹²⁵ es gracias a la imitación y la adaptación de “Passa la nave mia” a distintas lenguas –junto con la adopción de todo un catálogo de tópicos

¹²³ *Apud ibid.*, pp. 398-399.

¹²⁴ Francesco Petrarca, *op. cit.*, p. 608, soneto CLXXXIX (“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 impio / 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).

¹²⁵ Véanse, por ejemplo, las traducciones de Sir Thomas Wyatt (“My galley charged with forgetfulness”, en *The Complete Poems*, ed. de R. A. Rebholz, New Haven-London: Yale University Press, 1978, p. 81) y de Francisco Sánchez de las Brozas, “el Brocense” (“Pasa mi nave al mar, de olvido llena”, en Antonio Alatorre, *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*, México: Aldus-Paréntesis-Colegio Nacional, 2001, p. 73).

petraquistas en torno al amor– que se establece una relación dentro de la tradición sonetística entre la pena amorosa y la escena de tormenta marítima. A la hora que los sonetistas españoles – empezando por Garcilaso y Boscán– eligen a Petrarca como su modelo principal para la escritura de sonetos, es como si toda la tradición del tópico del amor como travesía marítima pasara por un embudo –el embudo de un solo soneto, el de “Passa la nave mia”– antes de llegar a la poesía española. Hay, por supuesto, otros antecedentes: las naos de amor de la poesía cancioneril, los textos de Ovidio, etcétera, pero es claro a la hora de leer los sonetos del Siglo de Oro que el tópico viene casi completamente de Petrarca, por elementos como la escena nocturna en la que está la nave, la manera como pasa entre dos monstruos marinos –o en algunas versiones entre dos rocas–, la evocación del viento húmedo, la niebla y la lluvia, que funcionan como metáforas de un humor dolido y lloroso; la forma en que las diferentes partes del barco simbolizan rasgos de la pena amorosa del yo lírico; las dos estrellas –dulces señales ocultas– que simbolizan los ojos de la dama y, finalmente, la imposibilidad de llegar al puerto.

Hay otros pasajes del *Canzoniere* en los que también se hace referencia al mar y a la navegación en relación con el amor. El soneto cxxxii, por ejemplo, en el que se representa una pasión contradictoria, llena de tensiones internas:

S' amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
 Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
 Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
 Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
 S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
 O viva morte, o dilectoso male,
 come puoi tanto in me, s'io nol consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
 Fra sí contrari vènti in frale barca
 mi trovo in alto mar senza governo,

Sí lieve di saver, d'error sí carca
 ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
 e tremo a mezza state, ardendo il verno.¹²⁶

¹²⁶ “Si no es amor, ¿qué es lo que siento entonces? / Mas si es amor, por Dios, ¿qué cosa y cómo? / Si buena es, ¿por

En los cuartetos del soneto CCLXXII el yo lírico habla con nostalgia de la vida que se escapa y reflexiona sobre cómo el presente, el pasado y el futuro le dan guerra, y cómo lo atormentan por igual recuerdos y esperanzas; los tercetos cierran con una metáfora náutica de la pena amorosa en la que –como en “Passa la nave mia”– el yo lírico navega sin guía:

Tornami avanti, s’alcun dolce mai
ebbe ’l cor tristo; et poi da l’altra parte
veggio al mio navigar turbati i vènti;

veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.¹²⁷

En el soneto CCXXXV se repiten varias de las imágenes de “Passa la nave mia”; resalta sobre todo la correspondencia entre los versos 9-11 de ambos sonetos, en los que el entorno húmedo y con viento es metáfora del estado de ánimo melancólico del yo lírico, y de su llanto y sus suspiros:

Lasso, Amor mi trasporta ov’io non voglio,
et ben m’accorgo che ’l dever si varcha,
onde, a chi nel mio cor siede monarcha,
sono importuno assai piú ch’i’ non soglio;

né mai saggio nocchier guardò da scoglio
nave di merci preciose carcha,
quant’io sempre la debile mia barcha
da la percosse del suo duro orgoglio.

Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti
d’infiniti sospiri or l’anno spinta,
ch’è nel mio mare horribil notte et verno,

Ov’altrui noie, a sé doglie et tormenti
porta, et non altro, già da l’onde vinta,

qué es mortal su efecto? / Y si mala, ¿por qué es dulce el tormento? // Si a voluntad me abraso, ¿por qué el llanto? / Si a mi pesar, ¿qué vale lamentarse? / Oh delicioso daño, o viva muerte, / ¿cómo, sin consentirlo, tanto puedes? // Y no me he de quejar, si lo consiento. / En frágil barca y vientos tan contrarios / me encuentro en alta mar y sin gobierno, // tan falto de saber, de error cargado, / que yo mismo no sé ni lo que quiero, / y tiemblo de calor, y ardo de frío.” pp. 486-487.

¹²⁷ “Del corazón evoco la dulzura, / si alguna vez la tuvo, y de otra parte / preveo mi navegar tempestuoso; // veo la suerte en el puerto, y ya cansado / mi piloto, y los mástiles deshechos, / y las hermosas luces, apagadas.” pp. 810-811. [“suerte en el puerto...” también podría ser traducido como “*fortuna* en el puerto...”, con el sentido de ‘tempestad marina’.]

disarmata di vele et di governo.¹²⁸

Aunque Petrarca es la referencia más evidente, también en Ausiàs March hay una serie de relaciones entre la tormenta marina y el amor que pueden haber servido de antecedente al tópico en la tradición poética de los Siglos de Oro, sobre todo si se tiene en cuenta que March fue una de las influencias importantes de Boscán y de Garcilaso. Las escenas de mar agitado en la poesía de March tienden más a simbolizar el entorno desfavorable en el que se encuentra el enamorado que el estado mental del poeta.¹²⁹ En el poema XLVI, por ejemplo, el yo lírico ausente quiere regresar a su dama, pero para hacerlo se tiene que enfrentar a un mar que es hostil hasta con sus propias criaturas:

Veles e vents han mos desigs complir,
faent camins d'uptosos per la mar.
Mestre y Ponent contra d'ells veig armar;
Xaloch, Levant los deuen subvenir
ab llurs amichs lo Grech e lo Migjorn,
fent humils prechs al vent Tremuntanal
qu'en son bufar los sia parcial
e que tots cinch complenquen mon retorn.

Bullira ·l mar com la caçola ·n forn,
mudant color e l'estat natural,
e mostrarà voler tota res mal
que sobre si atur un punt al jorn;
grans e pochs peixs a recors correran
e cerquaran amagatalls secrets:
fugint al mar, on són nudrits e fets,
per gran remey en terra exiran.
[...]
Yo són aquell pus estrem amador,
après d'quell a qui Déu vida tol:
pays yo són viu, mon cor no mostra dol
tant com la mort per sa strema dolor.
A bé o mal d'amor yo só dispost,
mas per mon fat Fortuna cas no ·m porta;
tot esvetllat, ab desbarrada porta,
me trobarà faent humil respost.¹³⁰

¹²⁸ ("Ay, que me lleva Amor donde no quiero, / y sé que sobrepaso lo debido, / y, a quien reina en mi pecho, inoportuno / me muestro mucho más de lo que suelo; // jamás piloto protegió su nave / cargada de preciosa mercancía, / como yo defendí siempre a mi barca / de los embates de su duro orgullo. // Mas lagrimosa lluvia y vientos fieros / de infinitos suspiros la impulsaron, / y en mi mar es invierno y noche oscura, // donde tedio da a alguien y tormentos / solamente a sí misma, por las olas / vencida ya, y sin velas ni gobierno." pp. 712-713.)

¹²⁹ Véase Wendy L. Rolph, "Conflict and Choice: The Sea-Storm in the Poems of Ausiàs March", *Hispanic Review*, 39, 1, 71, 69-75; p. 72.

¹³⁰ Ausiàs March, *Obra poética completa*, ed. de Rafael Ferreres, Madrid: Castalia, 1982, pp. 284-288.

Los peces y los pasajeros del barco temen la muerte, pero el enamorado elige el amor sobre su propia salvación: “The turbulent and increasingly alien sea is the symbolic representation of love – which, although it is the poet’s natural medium, will impose intolerable hardships upon him. Yet, in spite of these intolerable hardships, the poet emphatically affirms his uniqueness by choosing to seek no escape from the tempestuous environment of love”.¹³¹

Antes de pasar al análisis del tópico del amor como travesía marítima en los sonetos del Siglo de Oro, vale la pena atraer la atención a un fenómeno que no es propiamente literario pero que sin duda incide en las manifestaciones artísticas de la época; como explica Irving Leonard:

The small Spanish ships making the hazardous, sixteenth century crossings of the broad Atlantic were indispensable agents of the diffusion of European culture in the New World, and of the implanting of the Hispanic civilization that still flourishes in more than half of it. To the Spanish peninsula of that great age fell the unprecedented task of discovering and charting trade routes over vaster reaches of water than the little maritime powers of the Mediterranean world had dared to imagine. Destiny had summoned the land-minded people of Castile to give the chief impulse to the greatest epic of human history—the Europeanizing of the globe.¹³²

Los barcos y la navegación ocupaban un lugar central en el imaginario español del siglo XVI, en la medida en que eran pieza clave de la expansión imperial. No es de extrañar que esos ‘pequeños barcos que cruzaban los peligrosos mares’ estuvieran entre el catálogo de imágenes que los poetas guardaban en la ‘habitación de la memoria’ a la que se refería Quintiliano, y que recurrieran a ella como tópico para hablar de los peligros análogos a los que se expone el enamorado.

¹³¹ Rolph, art. cit., p. 73.

¹³² Irving A. Leonard, “Spanish Ship-Board Reading in the Sixteenth Century”, *Hispania*, 32, 1, 1949, 53-58; p. 53.

4. EL AMOR COMO TRAVESÍA MARÍTIMA EN LOS SONETOS DE LOS SIGLOS DE ORO: CONSTANTES Y VARIACIONES

4.1. PELIGROS DEL MAR

Para que se pueda establecer un vínculo entre la travesía marítima y la experiencia de un amor que hace sufrir al yo lírico se tiene que partir de la descripción de un mar que es amenaza constante para el que lo navega. El mar en los siglos XVI y XVII se veía de forma ambivalente: era el principal medio de comunicación, conquista y crecimiento económico, pero al mismo tiempo se consideraba un espacio lleno de peligros y sorpresas, no muy distinto a como se veían los bosques –llenos de fieras y bandidos– en la Edad Media: “Los mares aparecen, en efecto, como el espacio del caos, como una transición entre el mundo ordenado y jerarquizado de los cristianos y el universo inhumano, reino de una naturaleza poblada por poderes indomables y amenazadores. En definitiva, reino de la oscuridad y del miedo, escenario de islas que aparecen y desaparecen, de enormes y extraños animales marinos”.¹³³ El que sale a navegar nunca está seguro y nunca se debe confiar; el mar es inestable, es traicionero y –como revela el siguiente emblema de Alciato– no protege ni siquiera a sus propias criaturas:



¹³³ José Ángel García de Cortázar, “El hombre medieval como ‘homo viator’: peregrinos y viajeros”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte (ed.), *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994, p. 24.

El animal –muerto o a punto de morir– que está sobre la arena en el primer plano del grabado es un delfín, que no debe interpretarse como monstruo marino y que se espera que mueva al lector a compasión:

A mi delphin por fuerça me ha traido
Hasta la arena la marea furiosa,
Para que enseñe d'el desconoçido
Mar, el peligro y fuerça temerosa:
Que pues que d'el echò à el d'el nasçido
No avra bonança en el tan piadosa
Que baste à segurar en la galera
A 'l hombre, à que en el mar tambien no muera.¹³⁴

Llama la atención que en el corpus de sonetos de amor como travesía marítima que se ha reunido para fines de este trabajo nunca se muestra el momento en que el yo lírico emprende el viaje. En vez de mostrarnos a un héroe que se prepara para su travesía, los sonetistas nos muestran siempre a un navegante que ya está en medio del mar. Y ese mar del que está rodeado el yo lírico – no queda claro todavía si por voluntad propia o porque una fuerza externa lo llevó hasta ahí– es un mar tan peligroso como el que aparece en el emblema de Alciato. Sirvan de ejemplo los siguientes versos de un soneto de Boscán, en los que el mar se representa como una entidad viva que se traga a sus víctimas y las vomita en la costa:

¡O piélago de mar, que te'nriqueces
con los despojos d'infinitas muertes!
Trágaslos, y después luego los viertes,
porque nunca en un punto permaneces.¹³⁵

La misma idea del mar peligroso se puede ver en uno de los pocos sonetos amorosos de fray Luis de León:

Después que no descubren su luzero
mis ojos, lagrimosos noche y día,
llevado del error, sin vela y guía,
navego por un mar amargo y fiero.

El deseo, la ausencia, el carnicero

¹³⁴ Andrea Alciato, *Los Emblemas*, Lyons: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1549 (tomado de: Glasgow University Emblem Website, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk>).

¹³⁵ Boscán, *op. cit.*, p. 169.

rezelo, y de la ciega fantasía
las olas más furiosas, a porfía
me llegan al peligro postrimero.¹³⁶

Las referencias al peligro y la ‘fiereza’ del mar están intercaladas con referencias al estado de ánimo del yo lírico: el navegante está en peligro porque no tiene control de su embarcación, no tiene guía, no tiene vela y está expuesto a la furia de las olas, pero a la vez esas olas lo son “de la ciega fantasía”, que, como el deseo, la ausencia y el recelo, corresponde a la categoría de las dolencias emocionales del enamorado. El lenguaje marítimo y el lenguaje del amor están fundidos el uno con el otro, de manera que una sola imagen –la imagen del “mar amargo”, por ejemplo– puede tener significados que resuenan en los dos ámbitos: un mar hostil, un mar literalmente salado que se asemeja a las lágrimas del enamorado y un mar que adopta, en sentido figurado, la amargura anímica del poeta. La misma imagen que usa fray Luis de un mar “fiero” se sigue usando en sonetos barrocos, como se ve en el siguiente cuarteto de Juan de Jáuregui:

Jamás por larga ausencia, amada Flora,
sentir podrá mi fe mudanza alguna,
bien que me engolfe y lleve la Fortuna
por la remota mar hircana o mora.¹³⁷

La referencia aquí es un poco más compleja: en vez de decir directamente “mar... fiero”, Jáuregui habla de la “mar... mora”, es decir, la mar del enemigo, la mar hostil, la mar ajena; y de la “mar hircana”, que funciona como sinónimo de “fiera” y a la vez es una referencia a la tradición literaria; el ‘tigre hircano’ aparece en la *Égloga II* de Garcilaso al lado de una comparación entre la indiferencia de la ninfa Camila hacia Albanio y el ruido “embravecido” (y sordo) del mar:

“¡O fiera”, dixe, “más que tigre hircana
y más sorda a mis quejas que ’l rüydo
embravecido de la mar insana”¹³⁸

¹³⁶ Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia, 2001, p. 348.

¹³⁷ Juan de Jáuregui, *Obras. I. Rimas*, ed. de Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 35.

¹³⁸ *Égloga II*, vv. 563-565 (Garcilaso, *op. cit.*, pp. 337-338). La referencia puede ir todavía más atrás: cuando Herrera comenta estos versos en las Anotaciones remite a un verso de Virgilio: “...Hyrcanae que admorunt ubera tigres” (*Eneida*, IV, 367), y explica que “Es Ircania provincia de Asia [...] fertilíssima de fieras i tigres” (Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 2001, pp. 837-838).

Una de las imágenes más recurrentes, que está presente además desde “Passa la nave mia” de Petrarca, es la del yo lírico que navega en una oscuridad sin estrellas, con el enorme peligro que implica no saber hacia dónde va y con qué se puede encontrar en el camino. En el siguiente soneto de Hurtado de Mendoza el poeta está enamorado con una pasión tal que no deja espacio alguno a la razón, al “seso”; el yo lírico está a la merced de esa pasión como su nave está a la merced de la tormenta nocturna, con el giro de que el poeta prefiere esa situación extrema de peligro a la alternativa, menos comprometedora, de ser “tibio en amores”:

Tibio en amores no sea yo jamás,
frío o caliente en fuego todo ardido;
cuando amor saca el seso de compás,
ni el mal es mal, ni el bien es conocido.

Poco ama el que no pierde el sentido
y el seso y la paciencia deja atrás,
y no muera de amor sino de olvido
el que en amores piensa saber más.

Como nave que corre en noche oscura
por brava playa con recio temporal
déjase al viento y métese a la mar,

ansí yo en el peligro del penar,
añadiendo más males a mi mal,
en desesperación busco ventura.¹³⁹

Otro peligro que aparece mencionado con frecuencia es el de los vientos: no los vientos moderados que hacen posible la navegación, sino los extremos, los violentos, que hacen que el piloto pierda el control de su embarcación. Gutierre de Cetina, por ejemplo, habla de “la frágil nave, / combatida de vientos orgullosos”,¹⁴⁰ y en otro soneto narra cómo “Sale un viento crüel, contrario, incierto, / que atrás lo vuelve a recelar la muerte”.¹⁴¹ La figura de la nave “combatida de vientos” se sigue usando mucho en el Barroco, aunque con imágenes que se han vuelto mucho más elaboradas, como se puede ver en el siguiente soneto de Quevedo:

¹³⁹ Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990, p. 262.

¹⁴⁰ Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra, 1990, p. 242.

¹⁴¹ Cetina, *op. cit.*, p. 238.

Tal vez se ve la nave negra y corva
entre aquilón y el euro combatida;
y cuanto más del uno es impelida,
el otro con adverso mar la estorba.

De éste la saña de su frente torva
la embiste; aquél la calma; y, suspendida,
teme la gavia vela mal regida,
la quilla Euripo que voraz la sorba.

No de otra suerte entre Rosalba y Flora,
en naufragio amoroso distraído,
ardiente el corazón suspira y llora.

En dos afectos peno dividido;
y una hermosura espera vencedora
que dos triunfos alcance de un vencido.¹⁴²

Sin salirse del campo semántico de la pena amorosa, Quevedo usa la imagen de los dos vientos que ‘combaten’ la nave para hablar de una situación que difiere bastante de la de los sonetos estrictamente petrarquistas: el enamorado que se debate entre dos damas distintas.

Así como Cetina y Quevedo muestran una embarcación a la que los vientos atacan simultáneamente por dos flancos, varios de los sonetos que equiparan el amor con una travesía marítima usan la imagen de la nave que pasa entre dos peligros para crear una sensación de amenaza. El antecedente está de nuevo en Petrarca, que muestra la “nave mia” pasando entre Escila y Caribdis, imagen que se sigue usando hasta el Barroco:

Si vos regís las velas, ¿qué aprovecha
que entre Escila y Caribdis peligrosos
bramen las olas alterándose ellas?¹⁴³

Gutierre de Cetina, en un soneto en el que compara la vida del enamorado con una escena marítima, asocia a los monstruos marinos con el “recelo” –los temores del yo lírico–:

Golfo de mar con gran fortuna airado
se puede comparar la vida mía;
van las ondas do el viento les envía,
y las de mi vivir do quiere el hado.

¹⁴² Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 509.

¹⁴³ Villamediana, *Obras*, ed. de Juan Manuel Rozas, Madrid: Castalia, 1969, p. 125.

No hallan suelo al golfo, ni hallado
será cabo jamás en mi porfía;
en el golfo hay mil monstruos que el mar cría;
mi recelo mil monstruos ha criado.¹⁴⁴

A pesar de que no hay mención de la travesía, Cetina usa varios de los mismos motivos que aparecen en el resto de los sonetos que se han estudiado para fines de este trabajo: la comparación entre el “hado” y el movimiento de las olas, por ejemplo, o la idea de que el yo lírico es un sujeto vulnerable y sin voluntad, cuya vida está en manos de la fortuna –a la vez “fortuna” con el sentido de ‘suerte, hado’ y con el de ‘viento, tormenta marina’–.

En algunos casos en vez de monstruos lo que aparece en los sonetos son sirenas, otro peligro tópico para los marineros; en el siguiente terceto, por ejemplo, el yo lírico de Villamediana usa la imagen de las “falsas sirenas” para preguntarse cuándo estará libre de los tormentos del amor:

¿Cuándo de tanto escollo y del incierto
mar de falsas sirenas adulado
me dará la razón seguro puerto?¹⁴⁵

Sin dejar atrás el campo semántico de la travesía marítima, Góngora juega con la comparación entre las sirenas y los engaños de las mujeres de la corte, en un soneto que alude de manera cómica a la historia de Ulises y a la tradición petrarquista de poesía amorosa:

Oh marinero, tú que, cortesano,
al Palacio le fías tus entenas,
al Palacio Real, que de Sirenas
es un segundo mar napolitano,

los ramos deja, y una y otra mano
de las orejas las desvía apenas;
que escollo es, cuando no sirte de arenas,
la dulce voz de un serafín humano.

Cual su acento, tu muerte será clara,
si espiro suavidad, si gloria espiro
su armonía mortal, su beldad rara.

Huye de la que, armada de una lira,
si rocas mueve, si bajeles para,

¹⁴⁴ Cetina, *op. cit.*, p. 237.

¹⁴⁵ Villamediana, *op. cit.*, p. 322.

cantando mata al que matando mira.¹⁴⁶

Otros sonetistas eligen, en vez –o además– de los monstruos y las sirenas, la imagen de la nave pasando entre dos rocas, que también se volvió muy popular.¹⁴⁷ Sirva como ejemplo un cuarteto de Herrera:

Al mar desierto, en el profundo estrecho,
entre las duras rocas, con mi nave
desnuda, tras el canto voi süave
que forçado me lleva a mi despecho.¹⁴⁸

El contraste entre la “nave desnuda” y las “duras rocas” hace que resalte la vulnerabilidad del yo lírico frente al peligro al que está expuesto; en otros sonetos el peligro no se representa con la imagen del pasaje peligroso entre dos rocas, sino con la inminencia del choque contra una de ellas, como en el siguiente cuarteto de Francisco de la Torre:

Llévame la tormenta en el momento
por adonde viiiente no lleuara,
si rigurosamente no trazara
dar fin en vna roca al mal que siento.¹⁴⁹

Vale la pena señalar que tanto en el ejemplo de Herrera como en el de Francisco de la Torre, la escena que se representa no es la de una nave chocando contra las rocas, sino la de una nave minutos antes de chocar o una nave en peligro de chocar. Lo que los sonetistas logran con esto es crear un efecto de tensión; en realidad todas las alusiones a los peligros del mar –sean monstruos, sirenas, vientos, olas– crean un ambiente tenso, hostil para el yo lírico, que navega en aguas tan llenas de riesgos, en los mares aventurados de la pasión amorosa.

4.2. RELACIONES METAFÓRICAS

¹⁴⁶ Góngora, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴⁷ Una muestra, fuera del contexto hispánico, de cómo las rocas y los monstruos marinos cumplen la misma función es la traducción al inglés que hace Thomas Wyatt de “Passa la nave mia”, en la que sustituye “enfra Scilla et Caribdi” por ““Tween rock and rock” (Wyatt, *loc. cit.*).

¹⁴⁸ Herrera, *op. cit.*, p. 359.

¹⁴⁹ Francisco de la Torre, *op. cit.*, p. 164.

4.2.1. LA NAVE FRÁGIL Y LA VULNERABILIDAD DEL YO LÍRICO

Muchas de las imágenes en la poesía y en la pintura de los Siglos de Oro funcionan por contraste, y nuestro tópico no es la excepción. Las rocas se vuelven más duras, los vientos más fuertes y los monstruos marinos más feroces si se ven en contraste con la fragilidad de la embarcación en la que navega el yo lírico. Los textos están llenos de imágenes que nos muestran una barca desprotegida, rota, en contraste con los elementos implacables que la rodean, como en el siguiente soneto de Francisco de la Torre:

Tírsis, la naue del cuytado Iolas,
hecha tablas, la buelca mar furioso;
cuerpo muerto y espíritu penoso
le train fiera Leucipe y fieras olas.

Dio mil voces al cielo y escondiólas
crudo cielo en el manto tenebroso
de la callada noche; y el rauioso
Bóreas le apresuró la muerte a solas.

Salieron a la playa deseada
Lícidas y Damón, del mar echados;
oyéronle, mas no le socorrieron.

¡Ay, teme, Tírsis, la tormenta airada,
que en lugar donde otros perecieron,
mal te pueden valer tus crudos hados!¹⁵⁰

y en éste de Lope de Vega:

Rompe el tridente azul rota barquilla,
las alas vate, de los vientos pluma,
y sin que el pescador traición presuma,
corre, sentada en el cristal la quilla.

Mas sale de una cala de la orilla,
donde estaba esperando mayor suma,
turco bajel, y levantando espuma,
las aguas con los remos acuchilla.

¹⁵⁰ De la Torre, *op. cit.*, p 165.

Así yo, ¡triste!, libre de recelos,
surcaba el mar, cuando corsario altivo
permitieron las iras de los cielos.

Sin libertad, sin esperanza vivo,
y atado al duro banco de los celos
en la galera del amor cautivo.¹⁵¹

En el primer ejemplo se ve la nave hecha tablas a merced del viento y el mar. La frase “la buelca mar furioso” le da a la escena dinamismo y violencia. Iolas, expuesto a la crueldad de su amada y a las olas del mar, da voces al cielo para que lo rescaten, pero la noche las envuelve en su “manto tenebroso” de silencio; en el primer terceto lo oyen Lícidas y Damón desde la playa, pero no le dan socorro. La vulnerabilidad de Iolas frente a la muerte a la que lo apresura “el rabioso Bóreas” se toma como ejemplo, en el segundo terceto, para advertir a Tirsis sobre el peligro de la “tormenta airada” que es el amor.

En el ejemplo de Lope la escena es más compleja, más barroca, y quizá por eso mismo más rica como imagen una vez que uno logra desentrañar todos sus elementos. La barquilla hiperbólicamente “rota” a su vez rompe el agua –el tridente azul, sinécdoque de Neptuno y por extensión del mar–; el viento sopla tranquilamente y el poeta nos muestra la embarcación corriendo sobre un mar tan en calma que parece que la quilla (el eje que recorre el fondo de la barca de popa a proa) está avanzando sobre una superficie de cristal. El pescador que va en la barca no teme nada, pero el lector acostumbrado al tópico de la tormenta empieza a sospechar que la bonanza no puede durar demasiado; se crea así una tensión poética que el autor rompe con la entrada a escena del bajel turco del segundo cuarteto, que llega “levantando espuma” en el mar que antes era liso y acuchillando el agua con los remos, amenazando así al pescador tan vulnerable dentro de su “rota barquilla”. El poeta usa los cuartetos para pintar la escena marítima y los tercetos para señalar su significado alegórico: el sufrimiento del pescador cautivo, condenado a remar en el bajel turco sin esperanza de escapatoria –“los remos en las manos del tormento”, como dice Cetina en otro soneto

¹⁵¹ Lope de Vega, *Poesías líricas*, ed. de José F. Montesinos, Madrid: Espasa-Calpe, 1941, p. 190.

¹⁵² Cetina, *op. cit.*, p. 240.

–, es equivalente al sufrimiento del yo lírico atormentado por los celos; el barco del corsario es una prisión de amor.

Abundan, entre los sonetos de los Siglos de Oro, ejemplos en los que la vulnerabilidad del enamorado se representa con la imagen de una embarcación frágil: “barquilla fluctuante” (Trillo y Figueroa¹⁵³), “rota barquilla” (Lope¹⁵⁴), “rota nave” (Lope¹⁵⁵), “frágil nave” (Herrera¹⁵⁶), “nave sedienta” (Quevedo¹⁵⁷). La identificación entre la nave endeble y la pena amorosa está tan asumida que se siente perfectamente natural cuando Lupercio Leonardo de Argensola toma el adjetivo que describe el estado emocional del yo lírico (‘cuitado’) y lo traslada a la descripción de la nave misma:

Cuitada navecilla, ¿quién creyera
que osaran estas olas ofenderte,
viéndolas otro tiempo obedecerte,
como si tuyo el mar soberbio fuera?

Tus bienes les he dado, y persevera
su saña; no sé ya como valerte;
el arte dejo en manos de la suerte,
para que ella te arroje adonde quiera.¹⁵⁸

Cuando la imagen de la barca hecha tablas se gasta, algunos poetas –ya en el Barroco– sienten la necesidad de buscar nuevas imágenes hiperbólicas. Bartolomé Leonardo de Argensola, por ejemplo, construye una nave de vidrio:

¿Tendrás, amigo Julio, a maravilla
que sin necesidad uno prefiera
peñascos, vientos y tormenta fiera
al dulce puerto, a la segura orilla?

¿Qué dirás si tu pobre navecilla
no es fábrica de hierros y madera,
sino de sutil vidrio, y, si la hubiera,
de materia más frágil y sencilla?¹⁵⁹

¹⁵³ Francisco de Trillo y Figueroa, *Obras*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, pp. 26-27.

¹⁵⁴ Lope, *op. cit.*, p. 190.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 145-146.

¹⁵⁶ Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. cit., p. 418.

¹⁵⁷ Quevedo, *op. cit.*, p. 498.

¹⁵⁸ Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, pp. 67-68.

¹⁵⁹ Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1974, p. 222.

El “sutil vidrio” y la “materia más frágil y sencilla” –que queda a la imaginación– contrastan visualmente con la “fábrica de hierros y madera”, y la imagen que se logra en el soneto es la de la sutileza traslúcida del vidrio a punto de ser destruido por los nada sutiles peñascos.

En otro poema, de Quevedo, la vulnerabilidad del yo lírico se lleva todavía más lejos: la hipérbole es tal que ya ni siquiera hay un navegante dentro de una embarcación, sino que esa figura se sustituye con la imagen de un corazón expuesto nadando en el mar:

En crespa tempestad del oro undoso
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello descalzas generoso.¹⁶⁰

Y todo eso sucede con un giro importante al tópico: ahora las olas del mar son las ondas del cabello de la mujer amada, dentro de las cuales el corazón hace las veces de nave frágil. Visualmente lo que se logra es complejo y sugerente: el agua adquiere reflejos dorados por la asociación con los cabellos y el oro, y el yo lírico se sumerge –con la imaginación– en los cabellos abundantes y ondulados de su amada como lo haría en un mar luminoso.

4.2.2. EL MAR Y EL DOLOR DEL ENAMORADO

La mayoría de los ejemplos que se han visto hasta ahora muestran al yo lírico frente a los peligros que vienen de fuera, frente al amor que actúa como una fuerza externa que acomete al yo lírico y contra la cual él no se puede defender; lo único que lo separa de esa pasión que amenaza con destruirlo es una frágil barca. Hay otra serie de sonetos, sin embargo, que miran hacia adentro: hacia el dolor que siente el enamorado. En los siguientes versos de Cetina, por ejemplo, la mirada se vuelve hacia el interior de la nave, y lo que se encuentra es una carga metafórica de sufrimiento:

tal carga de dolor lleva y tan grave
de pensamientos tristes, congojosos,
que no pueden durar tan enojosos

¹⁶⁰ Quevedo, en Arturo del Hoyo (ed.), *Antología del soneto clásico español (siglos XV-XVII)*, Madrid: Aguilar, 1963, p. 107.

días sin que el morir me desagrave.¹⁶¹

El representar al dolor como un cargamento transmite una sensación opresiva, una sensación de peso; dentro de la alegoría de la escena marítima, el dolor amenaza con hundir al yo lírico.

Así como la fragilidad de la embarcación es metáfora de la vulnerabilidad del navegante, el paisaje marino funciona muchas veces como metáfora del dolor del enamorado. Si el mar se ha establecido como un espacio peligroso en el que difícilmente se puede sobrevivir, tiene sentido que se relacione con los sentimientos tortuosos del que tiene penas de amor. La asociación se volvió tópica, como se puede ver en los ejemplos casi idénticos de Gutierre de Cetina: “Amor me trae en la mar de su tormento”¹⁶² y de Francisco de la Torre: “Camino por el mar de mi tormento”.¹⁶³

Es común en los sonetos de los Siglos de Oro que se asocien simbólicamente entidades abstractas con elementos del paisaje. En el siguiente terceto de Villamediana, por ejemplo, se condensa en los primeros dos versos la escena marítima peligrosa que se ha visto en los apartados anteriores y se deja el tercer verso para la explicación de los simbolismos:

mi desdichada suerte me asegura
en peligroso escollo el golpe cierto,
pues olvido es el mar, mudanza el viento.¹⁶⁴

La manera más recurrente de equiparar el mar con el dolor es mediante la relación entre el agua salada y las lágrimas, como cuando Cetina dice que navega “por las ondas del mar del propio llanto”.¹⁶⁵ Una vez establecido el tópico –que se asimiló plenamente dentro de la poesía de tema amoroso– se puede jugar más y más con él; en el siguiente soneto de Herrera, de factura más compleja que muchos de los sonetos del primer Renacimiento, las lágrimas se comparan ya no con el mar, sino con las aguas de un río:

El triste afán del corazón doliente,
con la memoria, de mis males llena,

¹⁶¹ Cetina, *op. cit.*, p. 242.

¹⁶² Cetina, *op. cit.*, p. 241.

¹⁶³ De la Torre, *op. cit.*, p. 164.

¹⁶⁴ Villamediana, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶⁵ Cetina, *op. cit.*, p. 240.

vo repitiendo por tu sola arena,
sacro rei de las aguas d'Occidente.

Las ondas acreciento a tu corriente,
socorriendo a tu curso con la vena
de mis ojos llorosa, i junto suena
el suspiro qu'esfuerça a la creciente.

Al fin gasto el umor i cessa el viento,
i esala el fuego con incendio tanto,
que, d'umido, te hace ardiente río.

En vano intentas a este encendimiento
resistir, pues no pudo el grave llanto
quebrantar su rigor, del dolor mío.¹⁶⁶

Con las lágrimas de sus ojos el enamorado hace crecer la corriente del río; la imagen es de dolor y casi de sacrificio: el yo lírico se abre una vena –la vena metafórica de los ojos, de los que corren tantas lágrimas como si fuera sangre– y ofrece el líquido al río, al mismo tiempo que sus suspiros, como si tuvieran la fuerza del viento, hacen que las aguas crezcan. Pero la situación cambia con la *volta*, antes de los tercetos, y empieza un juego de contrastes entre el agua y el fuego: el ‘humor’ –el líquido– de las lágrimas era el que mantenía controlado el fuego de la pasión del enamorado, y cuando el ‘humor cesa’ el fuego se vuelve tanto que hasta el río se enciende. En la hipérbole y en los contrastes se ve la cercanía de Herrera a la estética del Barroco. El último terceto muestra al llanto como un paliativo, como un remedio que no se cumple: así como las lágrimas no pudieron acabar con el dolor, el río no puede hacer nada con sus aguas para resistir el “encendimiento”, de forma que el río y el yo lírico terminan el soneto abrasados por el amor.

Hay sonetos en los que el dolor del enamorado no se representa solamente mediante la asociación lágrimas-agua, sino mediante la asociación con un paisaje marino más completo. El fenómeno existe desde “Passa la nave mia” de Petrarca, aquí traducido por el Brocense:

llovía de oro y niebla de la afrenta
las jarcias con errores retorcidas
y ya casi podridas, humedece.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. cit., p. 467.

¹⁶⁷ Brocense, en Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 73.

El paisaje entero es triste y el paisaje entero es húmedo, como si las lágrimas del yo lírico permearan todo el ambiente –lluvia, niebla, jarcias húmedas– y le dieran un tono de dolor y melancolía.

Desde el soneto de Petrarca empieza un proceso mediante el cual se acaba por constituir el mar como espacio tópico para el lamento del enamorado. Independientemente de los peligros a los que se enfrente el yo lírico e independientemente de su vulnerabilidad, el mar le sirve de interlocutor –un interlocutor cuya indiferencia y cuya sordera acaban forzando al yo lírico a la introspección, a hacer preguntas retóricas que al final de cuentas están dirigidas a él mismo. Un ejemplo de este fenómeno es el siguiente soneto de Trillo y Figueroa, en el que un pescador habla en medio de un mar vacío y se dirige a ‘los dioses’:

Como furioso el mar en ondas ciento
Se esplaya con vndosa muchedumbre
Sobre la arena, ò como en la alta cumbre,
Nubes desata humedecido el viento.

Lagrimas daua en dolorido acento
A el mar vn pescador, que ya costumbre
Auia hecho en el la pesadumbre
Del repetido afan de su tormento.

Dioses dezia (si es que hay Dios alguno
A quien se deba el paternal cuydado
De consolar a el engañado amante)

Quando de mi prision el importuno
Cruel azero se verà limado
Con la paciencia de mi fee constante?¹⁶⁸

En el primer cuarteto se pinta la escena como si se viera desde lejos: un panorama amplio de la arena de la costa sobre la que revientan cientos de olas –porque es un mar “furioso” y por lo tanto una escena que el lector imagina con movimiento– y después una vista de las nubes que deshace el viento en torno a una cumbre alta. En el segundo cuarteto la imagen cambia radicalmente, como si la toma se cerrara sobre uno solo de los elementos de ese gran paisaje: un pescador que está

¹⁶⁸ Trillo y Figueroa, *op. cit.*, p. 16.

llorando en medio del mar. El pescador –igual que el pastor que le habla a sus ovejas en la poesía bucólica– vierte sus lágrimas al mar y se dirige a la figura vacía de un dios que se ocupe de consolar al “engañado amante”. Su pregunta –cuándo se verá liberado de la cárcel de sus penas amorosas– por supuesto no se responde.

Hasta ahora todos los ejemplos que se han visto concuerdan en asociar al mar con distintas manifestaciones del dolor del enamorado, hasta que la relación se vuelve tópica. Sin embargo el universo simbólico de la travesía marítima y el amor no funciona como un sistema cerrado, con reglas fijas. Los tópicos tienen cierta flexibilidad, necesaria para que continúe el proceso de resignificación y reactualización dentro de una misma tradición poética. Una muestra de ese espacio de flexibilidad es el siguiente cuarteto de Hernando de Acuña:

Amor pues me guiaste a vela y remo
Por el dichoso mar de la esperança,
Como permites, que de tal bonança
Se leuante fortuna en tal extremo¹⁶⁹

Mientras que en todos los casos anteriores el mar representaba dolor, aquí –sin salirse de la tradición petrarquista ni del tópico del amor como travesía marítima– el mar es momentáneamente símbolo de esperanza.

4.2.3. LAS ESTRELLAS Y LA DAMA

Entre el catálogo de tópicos petrarquistas, uno de los que más proliferó en el Renacimiento fue el que compara los ojos de la dama con luceros. Vista así, la comparación podría pertenecer a la tradición del retrato retórico (en inglés *blazon*, en francés *blason*¹⁷⁰) que descompone en partes el rostro y el cuerpo de la mujer y las compara con distintos objetos preciosos: los dientes con perlas, los labios con rubíes, los cabellos con el oro, el cuello con el alabastro, etcétera. Pero en el *Canzoniere* de Petrarca la comparación se lleva un paso más lejos: si los ojos de la dama son

¹⁶⁹ Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. de Elena Catena de Vindel, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, p. 364.

¹⁷⁰ Para la historia de *blazon* y *blason* véase Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London: Routledge, 1995.

luceros, entonces pueden ser las estrellas que guían a los marineros –la estrella Venus, para completar el simbolismo femenino– y los hacen, en el mejor de los casos, regresar a salvo al puerto. La figura funciona simbólicamente muy bien dentro de la concepción del amor que imperaba en la poesía del Renacimiento: la dama ideal del petrarquismo no sólo es igual de bella, sino también igual de lejana, igual de inalcanzable que una estrella; una luz hacia la que el enamorado dirige todos sus pensamientos, pero al calor de la cual no se puede calentar.

El ejemplo de Hernando de Acuña que se ha visto al final del apartado anterior tiene una imagen que –sin ser igual– funciona de manera complementaria a la equiparación simbólica entre la dama y la estrella; la diferencia es que en los versos de Acuña (“Amor pues me guiaste a vela y remo / Por el dichoso mar de la esperançã”) la guía no es la mujer amada, sino el Amor mismo, y el Amor le da al yo lírico tanta seguridad que el mar en que navega –que usualmente se pinta como mar de dolor– se convierte en el mar de la esperanza.

El siguiente terceto de Gutierre de Cetina tiene detrás una idea muy similar, ahora sí con la estrella del petrarquismo:

en el mar guía el norte, á mí una estrella;
nadie se fía del mar, de nada fio;
vase allí con temor, yo temeroso¹⁷¹

Así como la guía de los navegantes es el Norte, para el poeta enamorado la guía es la estrella, que simboliza a la dama. Pero el pasaje de Cetina deja entrever un problema: el tener una guía no le asegura al yo lírico que su travesía vaya a llegar a buen término; el enamorado va temeroso y no se fía de nada. Quizá su estrella tampoco sea de fiar. Los siguientes versos de Francisco de la Torre parecen confirmar esta intuición:

Camino por el mar de mi tormento
con vna mal segura lumbre clara,
falta la luz de mi esperançã cara,
y falta luego mi vital aliento.¹⁷²

¹⁷¹ Cetina, *op. cit.*, p. 237.

¹⁷² De la Torre, *op. cit.*, p. 164.

La luz de la estrella en este cuarteto es intermitente, su lumbre es “mal segura”. El amor del que habla el poeta podrá ser firme y constante, pero evidentemente la dama no lo es, y por lo tanto el yo lírico se ve obligado a navegar a ratos sin la luz de la esperanza, cosa que lo deja con tal abatimiento anímico que le hace perder el “vital aliento”. Algo semejante pasa en los siguientes versos de Cetina:

mas, ¡ay, hado crüel!, que apena os veo,
cuando un contrario viento de un desvío
hace que en el dolor vuelva a engolfarme.¹⁷³

Lo que se despliega en este soneto es el principio del erotismo: el ocultar y desocultar. Apenas el poeta vislumbra a su dama –representada simbólicamente por la estrella– cuando el viento lo desvía y lo hace perderla de vista, de forma que –una vez más, con una metáfora acuática– queda ‘engolfado’ en el dolor.

La imagen del navegante que queda perdido y desesperanzado a la mitad de un mar hostil porque la dama-estrella ha desaparecido está al final de *Passa la nave mia*, aquí de nuevo en versión del Brocense:

Y estas mi dos lumbreras ascondidas,
arte y razón perdidas, en tormenta
tal, que ya mi esperanza desfallece.¹⁷⁴

Mientras que en muchos sonetos renacentistas se habla de la estrella en singular, en Petrarca –por lo menos en “Passa la nave mia”– todavía se habla de dos estrellas, cosa que hace más evidente la relación con los ojos de la mujer, de manera que la desaparición de las estrellas al final del soneto de Petrarca se puede leer también como el gesto de la dama de cerrar los ojos y privar al yo lírico de la luz que lo enamora, cosa que lo pone en exactamente el mismo estado que el yo lírico de Francisco de la Torre, desfallecido y sin esperanzas. Hay varios sonetos en los que, como en el de Petrarca, la luz de la dama está escondida o está completamente ausente. Es el caso del soneto de Fray Luis, que ya se ha comentado antes y que resume muy bien la esencia del soneto petrarquista

¹⁷³ Cetina, *op. cit.*, p. 238.

¹⁷⁴ Brocense, en Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 73.

de travesía marítima:

Después que no descubren su luzero
mis ojos, lagrimosos noche y día,
llevado del error, sin vela y guía,
navego por un mar amargo y fiero.¹⁷⁵

Así como hay sonetos en los que la dama primero está y luego desaparece, hay otros en los que sucede lo inverso, como en los tercetos del siguiente poema de Cetina:

“Vandalio, ¿qué harás hora? –decía–.
Fortuna te ha privado de la estrella
que era en el golfo de la mar tu guía.”

Y andándola a buscar, ciego sin ella,
cuando por más perdido se tenía,
vióla ante los nublados ir más bella.¹⁷⁶

Lo que se representa, en el plano visual, es una luz que va y viene: primero la luz está ahí –en un tiempo anterior al de la narración–, luego la Fortuna priva a Vandalio de la estrella que lo guía, y finalmente, después de estar navegando a ciegas, cuando ya ha perdido toda esperanza, la estrella aparece entre las nubes, todavía más bella que antes. La tensión que se acumula a lo largo del soneto se resuelve hasta el último verso, pero a pesar de que la imagen final es luminosa y contrasta con la oscuridad de las imágenes anteriores, la resolución no es total: el soneto no muestra a Vandalio llegando a puerto, no lo muestra alcanzando a su dama; a fin de cuentas, lo más que logra hacer es verla de lejos.

4.2.4. EL PUERTO Y EL IDEAL DEL AMOR

El simbolismo de la mujer en el tópico del amor como travesía marítima es doble: la dama se asocia a la vez con la imagen de las estrellas y con la del puerto. En la alegoría marítima, las estrellas sirven de guía para salvarse de la tormenta y llegar al puerto; en el plano metafórico, las estrellas, como se ha visto, se corresponden con la dama petrarquista elusiva e inalcanzable. Pero la dama

¹⁷⁵ Fray Luis, *op. cit.*, p. 348.

¹⁷⁶ Cetina, *op. cit.*, p. 240.

también se puede asociar con el puerto, como se ve en los siguientes versos de Gutierre de Cetina:

Así yo, en la fortuna del deseo,
a vos vengo, que sois el puerto mío,
donde de tanto mal pienso salvarme¹⁷⁷

La relación simbólica estrecha entre estrellas y puerto se puede ver en el siguiente cuarteto de Boscán; la estrella, desde lejos, le hace promesas al enamorado si sigue firme en el curso de su amor:

La 'strella con la cual mi noche guío,
a bueltas de mi triste lasamiento,
alço los ojos por mirarla atento,
y dize que, si alargo, el puerto es mío.¹⁷⁸

El puerto es la salvación de la pena amorosa, el fin del sufrimiento anímico que representa la tormenta, los trabajos y los peligros del mar. El puerto simboliza el momento en que la dama deja de ignorar al yo lírico, vuelve hacia él sus ojos y finalmente deja de ignorarlo, como pide el yo lírico en un terceto de Francisco de Figueroa:

Volved con buen semblante ya, señora,
aquesos ojos llenos de hermosura;
sacad esta vuestra alma a dulce puerto.¹⁷⁹

El puerto es tan deseado –la dama es tan deseada– que el enamorado quiere llegar a él aunque le cueste la vida; cosa que es, a fin de cuentas, paradójica, porque no hay amor consumado si el enamorado llega muerto a su anhelada meta:

Nadava, mientras pudo, hacia la playa
de Sesto, deseado y dulce puerto,
porque siquiera allí muriendo caya.¹⁸⁰

En el siguiente soneto de Trillo y Figueroa, el yo lírico le explica a la dama Luzinda por qué no puede llegar al puerto:

¹⁷⁷ Cetina, *op. cit.*, p. 238.

¹⁷⁸ Boscán, *op. cit.*, p. 169.

¹⁷⁹ Francisco de Figueroa, en Arturo del Hoyo, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸⁰ Francisco Sá de Miranda, en Villena, *op. cit.*, p. 23.

Lvzinda, si me aduiertes naufragante,
Y lexos tanto de tu dulce puerto,
Como culpas mi fè, si el paso incierto,
Estoy siguiendo de la suerte errante?

Quien puede de entre el piélago inconstante
Oponerse del hado al desacierto?
O de aspid en las ondas encubierto,
Redimir la barquilla fluctuante.

Bien pudiera enjugar el Oceano,
mi ardiente amor, si ya del mar pudiera
Dexarse combatir violencia alguna.

Mas quien puede abatir la cumbre al llano,
Las ondas amistar con la ribera,
Ni oponerse al rigor de la fortuna?¹⁸¹

El que no logre llegar no se debe a la falta de “fe”, a la falta de constancia en el amor del yo lírico. El soneto de Trillo, con un tono ya muy barroco, reúne casi todas las imágenes que constituyen el tópico del amor como travesía marítima: el amor consumado como puerto lejano e inalcanzable, el mar como espacio lleno de peligros, la vulnerabilidad de la barca, el combate de elementos contrarios como el fuego y el agua y la idea de que el yo lírico está sujeto a la suerte y el “rigor de la fortuna”, sin esperanzas y sin posibilidad de terminar su travesía con bien. Por más que el enamorado persevere, su amor no puede ser consumado, porque el paradigma que está detrás de todos estos sonetos es el de un amor que no culmina con un encuentro físico; el puerto, aunque pareciera representar el momento del encuentro con la mujer y la consumación sexual, acaba representando el amor ideal.

4.3. DESENLACES

4.3.1. EL NAUFRAGIO

Cuando se navega en un mar tan hostil como el que se muestra en estos sonetos, es de esperarse que

¹⁸¹ Trillo y Figueroa, *op. cit.*, pp. 26-27.

el peligro de hundirse sea constante. Si uno hace caso de las advertencias –como la de Alciato en el emblema del delfín– sobre lo traicionero que es el mar, podrá inferir que el desenlace más probable para este pobre navegante en su barquilla frágil es el naufragio. Como explica Herrera al final de uno de sus sonetos, nadie incursionó en el amor –metafóricamente, ‘navegó en el golfo de Cupido’– sin que su fin fuera la destrucción:

i creed qu'en el golfo de Cupido
ninguno navegó qu'al fin, deshecho,
no se perudiesse falta de ventura.¹⁸²

Es lo que le acaba por pasar al yo lírico en el siguiente soneto, también de Herrera:

Sola i en alto mar, sin luz alguna,
con tempestad sañosa yaze i viento
mi popa abierta, i no abre 'l negro assiento
d'el cielo la confusa, incierta luna.

Esperança, Arellano, ya ninguna
procuro, ni se deve al pensamiento;
fallecen fuerça i arte, i triste siento
la muerte apresurársem'importuna.

Pues el Amor m'olvida i cierra el puerto,
i veo, en las reliquias de mi nave,
qu'el ponto esparze i buelve, mis despojos,

la veste i armas d'este amante muerto
colgad, que restan d'el naufragio grave,
a l'ara de mis bellos, dulces ojos.¹⁸³

Los cuartetos muestran el momento de tensión antes de que la barca del yo lírico naufrague. En el primer cuarteto el poeta pinta una escena en la que todo es oscuridad, en la que la “incierta” luna no alcanza a ‘abrir’ el negro cielo, de manera que la falta de luz sirve de símbolo a la falta de esperanza del segundo cuarteto, en el que se muestran los últimos instantes del yo lírico que se precipita hacia la muerte. La *volta*, entre los cuartetos y los tercetos, trae consigo un cambio de intención en la voz que narra: ya no está pintando una escena llena de tensión y movimiento, sino que parece que se detiene y ve su propio naufragio desde fuera: el Amor le cierra al yo lírico el puerto, le cancela la

¹⁸² Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. cit., p. 418.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 608-609.

posibilidad de que su deseo sea consumado, y él se desdobra y ve sus propios despojos en lo que queda de su nave. En el segundo terceto se confirma el desdoblamiento de la voz narrativa: el yo lírico se dirige a una segunda persona abstracta y le pide que dedique sus restos –su vestimenta y sus armas– a su amada, a la que alude –fiel a la tradición petrarquista– con la sinécdoque de los “bellos, dulces ojos”. El desenlace es peculiar, porque en general el amante no vive para narrar su propia muerte, pero el gesto de dedicar la vida –o lo que queda de ella– a la dama es típico de la poesía petrarquista. El yo lírico muere, pero incluso desde la muerte no deja de cumplir con su función de rendir pleitesía a una dama ideal.

En otros casos el yo lírico se enfrenta, no a su propia muerte, sino a la muerte de otros que solían estar en su misma situación, como en el siguiente soneto de Góngora:

Aunque a rocas de fe ligada vea
con lazos de oro la hermosa nave
mientras en calma humilde, en paz süave
sereno el mar la vista lisonjea;

y aunque el céfiro esté (porque le crea)
tasando el viento que en las velas cabe,
y el fin dichoso del camino grave
en el aspecto celestial se lea,

he visto blanqueando las arenas
de tantos nunca sepultados huesos,
que el mar de Amor tuvieron por seguro,

que dél no fio, si sus flujos gruesos
con el timón o con la voz no enfrenas,
¡oh dulce Arión, oh sabio Palinuro!¹⁸⁴

Lo que hace Góngora en los cuartetos es crear tensión. La primera escena que muestra es sospechosamente apacible y tranquila, además de ser de una gran belleza. El poeta abre con un “aunque” que no sólo no se resolverá en lo que duran los cuartetos, sino que se reforzará con otro “aunque” en el verso cinco que sólo aumenta la tensión que ya se ha creado. En vez de ofrecer el segundo término de la adversativa, lo que hace Góngora es pintar una imagen que se opone en todo

¹⁸⁴ Góngora, *op. cit.*, p. 143.

a la del tópico del amor como travesía: la roca, en vez de ser señal de peligro inminente, es símbolo de constancia en el amor; la nave, en vez de estar hecha tablas, es hermosa y está atada con lazos de oro; el mar, en vez de estar picado, está “en calma humilde, en paz süave”; el viento, en vez de ser una amenaza para la embarcación, tiene la medida justa para llenar las velas; y el cielo, en vez de ocultar su guía, promete que la travesía va a tener un “fin dichoso”. Cualquiera que haya leído sonetos en los que se habla metafóricamente del amor con una escena marítima presente que esa extraña escena de paz no puede durar mucho.

Y, en efecto, con los tercetos se da un clásico ejemplo de *volta* que cambia radicalmente el rumbo de lo que se ha dicho antes; por fin la tensión se disipa y el “aunque” del primer verso se resuelve, pero la resolución, paradójicamente, no trae paz, sino que la rompe con la imagen perturbadora de los huesos sin sepulcro de todos los que han muerto por confiarse demasiado del mar del Amor, tantos huesos que hacen que las arenas se vean blancas. Esta imagen, tan efectiva en el soneto de Góngora, tiene ya un antecedente en Herrera:

Veo los uessos blanquear, i siento
el triste son de la engañada gente,
i crecer de las ondas el bramido.¹⁸⁵

En el segundo terceto el yo lírico dice que después de haber visto eso él no confía en la corrientes traicioneras de ese mar, y acaba el soneto con un quiasmo entre el timón de Palinuro y la voz del “dulce Arión”, ambos navegantes mitológicos que lograron sobrellevar los peligros del mar, aunque sea, como en el caso de Palinuro, para salvar a sus compañeros con su propia muerte –cosa que puede interpretarse, además, como un guiño irónico si se compara con los amantes cuyos huesos blanquean las arenas y que mueren para que el yo lírico aprenda una lección–.

Aunque no aparezcan en ninguna parte del soneto las tormentas, las embarcaciones frágiles y el puerto elusivo, el poeta sabe que basta con usar la frase “el mar de Amor” para que se recree en la imaginación del lector el tópico completo; lo que hace Góngora es aprovechar ese tópico que ya

¹⁸⁵ Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. cit., p. 359. También hay un antecedente en un soneto de Torquato Tasso, en Alatorre, *Fiori di sonetti*, ed. cit., p. 147.

existe y elaborar sobre él; pintar nuevas escenas, introducir nuevas referencias para decir, en el fondo, lo mismo: que el amor es tan peligroso y tan traicionero como el mar, y que los que se fían de él probablemente perderán la vida.

Así como en el soneto de Herrera el yo lírico dedicaba sus restos a los ‘dulces ojos’ de la dama, en otros poetas el sentido que tiene la destrucción del enamorado es hacer una advertencia a los que vendrán después sobre los peligros del mar del amor, como en el siguiente soneto de Villamediana:

En tus penates hoy, sacro escarmiento,
cuelgo la quilla de mi rota nave,
que del mar de fortuna el rigor sabe,
y los impulsos de contrario viento.

Pondrá el tiempo este prodigio exento,
si digno olvido de tus iras cabe,
en quien sublime ya, y ahora grave,
tumba le cubre el húmedo elemento.

A quejas hallé mudo, sordo a ruegos,
undosos dios de senos inconstantes,
cuando sirenas visten sus marinas.

Sean, pues, de la fortuna en mares ciegos,
a peligros de amantes navegantes,
mi voz aviso y norte mis ruinas.¹⁸⁶

El yo lírico naufraga, pero su desenlace funesto tiene por lo menos la ventaja de la ejemplaridad, de que muere –un poco, de nuevo, como Palinuro– con la esperanza de que no mueran otros. Sin embargo hay otros sonetos que dejan ver que el problema es todavía más complicado, como en el siguiente terceto de Trillo y Figueroa:

Naufragio mucho, la amorosa arena
Dio en siglos pocos a mi passo incierto,
Sin que el riesgo sirviese de atalaya¹⁸⁷

A pesar de que el yo lírico ya ha naufragado antes, varias veces, la experiencia del amor fallido, del amor con desenlace desastroso, no es suficiente para que él mismo aprenda la lección y deje de

¹⁸⁶ Juan de Tassis, conde de Villamediana, *Obra completa*, Barcelona: Marte, 1967, p. 137.

¹⁸⁷ Trillo y Figueroa, *op. cit.*, p. 5.

navegar en mares con tanto riesgo.

4.3.2. EL FINAL DE LA TRAVESÍA

Todo viaje que se emprende –y con más razón un viaje simbólico como el de estos sonetos– implica salir del espacio del orden para llegar al espacio del caos, y al final de la travesía se espera que se restablezca el orden perdido. Pero, así como la salida nunca se muestra y desde la primera escena vemos a un navegante luchando contra los elementos, protegido apenas por una frágil barca, los sonetistas del Renacimiento y el Barroco no nos dan el gusto de ver al yo lírico llegar sano y salvo a su destino.

En los pocos sonetos en los que el navegante llega a puerto, el puerto deja de simbolizar el ideal del amor (que es lo que simboliza cuando el yo lírico está en medio del mar) y significa en vez el haberse salvado de la pasión amorosa. Pero esa salvación suele ser apenas momentánea, porque contra toda lógica y todo buen consejo el yo lírico está dispuesto a emprender una nueva travesía, como se ve en el siguiente soneto de Garcilaso:

No pierda más quien ha tanto perdido;
bástate, amor, lo que á por mí passado;
válgame ora jamás aver provado
a deffenderme de lo que as querido.

Tu templo y sus paredes é vestido
de mis mojudas ropas y adornado,
como acontece a quien ha ya escapado
libre de la tormenta en que se vido.

Yo avia jurado nunca más meterme,
a poder mio y a mi consentimiento,
en otro tal peligro como vano;

mas del que viene no podré valerme,
y en esto no voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni en mi mano.¹⁸⁸

El yo lírico ya se ha salvado en otras ocasiones y ha colgado en el templo del amor sus “mojudas

¹⁸⁸ Garcilaso, *op. cit.*, pp. 83-85 (Soneto VII).

ropas” a manera de exvoto. En el primero de los tercetos cuenta cómo había jurado no volver a exponerse a peligro semejante –peligro que además es vano, que no ofrece al final ninguna satisfacción– pero, como nos ha dicho desde el principio, nunca se ha podido defender de la voluntad del Amor y no está a punto de hacerlo ahora. Los últimos dos versos cierran el soneto con un giro paradójico: a pesar de que el yo lírico va a emprender de nuevo una travesía amorosa, no está –nos explica– rompiendo el juramento de no volverlo a hacer, porque en este caso el peligro –el enamoramiento– es tan fuerte que no puede impedirlo; no rompe su promesa porque no se enamora con su ‘consentimiento’, sino en contra de su voluntad.

El yo lírico del siguiente soneto de Lope pasa por un proceso similar al que se muestra en el soneto de Garcilaso:

Ya vengo con el voto y la cadena,
desengaño santísimo, a tu casa,
porque de la mayor coluna y basa
cuelgue de horror y de escarmiento llena.

Aquí la vela y la rompida entena
pondrá mi amor, que el mal del mundo pasa,
y no con alma ingrata y mano escasa,
la nueva imagen de mi antigua pena.

Pero aguárdame un poco, desengaño,
que se me olvidan en la rota nave
ciertos papeles, prendas y despojos.

Mas no me aguardes, que serás engaño,
que si Lucinda a lo que vuelvo sabe,
tendráme un siglo con sus dulces ojos.¹⁸⁹

En los cuartetos aparece el mismo motivo del exvoto que está en Garcilaso, salvo que aquí el yo lírico cuelga lo que queda de su rota embarcación en la ‘casa del desengaño’, un concepto muy del gusto del Barroco. Como en el soneto de Villamediana, las ofrendas de los cuartetos de Lope pretenden cumplir la función de espantar a los que las vean y servir de advertencia contra los peligros del metafórico mar al que ha sobrevivido el yo lírico. Pero, igual que en el soneto de

¹⁸⁹ Lope de Vega, *op. cit.*, pp. 145-146.

Garcilaso, la situación cambia con la *volta* al principio de los tercetos, con la diferencia de que lo que se decía con tono grave en Garcilaso se dice con tono más ligero en Lope, que nos muestra con un dejo de humor los titubeos del yo lírico. El desengaño que tanto inspiraba horror y escarmiento al principio del soneto empieza a perder fuerza rápidamente, y el yo lírico parece estar buscando excusas para regresar a su nave. En un juego barroco de ingenio, el desengaño amenaza con volverse engaño y el yo lírico, ante los “dulces ojos” de Lucinda, está en peligro de perder la estabilidad que había ganado.

El coqueteo que tiene el yo lírico de Lope con el desengaño y el amor, alternativamente, aparece representado de distintas formas en varios otros sonetos barrocos. En el caso del siguiente soneto de Lupercio Leonardo de Argensola, con la tensión entre la razón y el deseo:

¿Cuándo podré besar la seca arena
que agora desde el fiero mar contemplo
(¡oh dulce libertad!) y al sacro templo
daré, cumpliendo el voto, mi cadena?

¿Y mi pasada vida, como ajena,
tendré para otros casos por ejemplo?
¿Qué gozo sentiré, si agora templo
con la esperanza sola tanta pena?

Entonces daré ley a mi deseo,
y atado a la razón con fuertes lazos,
le hará dejar las formas de Proteo.

De las rompidas naves los pedazos
veré llevar las olas del Egeo,
sin oponer a su furor mis brazos.¹⁹⁰

Como en el soneto de Góngora “Aunque a rocas de fe ligada vea”, en el que la tensión se prologaba durante los cuartetos con el uso de un inconcluso “aunque... aunque...”, aquí la tensión se prolonga mediante preguntas que no tienen respuesta. El yo lírico se pregunta cuándo llegará a puerto y cuándo podrá ofrecer el exvoto que se ofrece en los sonetos de Garcilaso y de Lope, cuándo podrá usar su vida pasada como ejemplo para sí mismo de lo que no se debe hacer. Los tercetos cambian

¹⁹⁰ Lupercio Leonardo de Argensola, *op. cit.*, p. 118.

el foco de la tensión en vez de disiparla; el “Entonces” del verso 9 no responde la pregunta que se abre en los cuartetos, sino que dirige al poema hacia una nueva tensión: la necesidad de darle ley al caos que es el deseo, de atarlo con los “fuertes lazos” de la razón y meter en regla la multiplicidad de sus formas. Pero, por supuesto, ese momento no llega, el yo lírico se queda sin poder llegar a puerto y la fortaleza que se anhela en los tercetos nunca se alcanza: se queda en un paradójico ‘deseo de razón’.

Así como hay un juego de ocultamiento y desocultamiento con la imagen de las estrellas que son guías y funcionan como símbolo de la amada, hay una tensión en torno a la posibilidad de que el yo lírico llegue a puerto. La costa es tan elusiva como las estrellas: cuando parece que el navegante va a llegar a ella hay un cambio de fortuna que lo impide, e incluso en el raro caso el que un soneto muestra al yo lírico llegando al puerto, el desenlace resulta tener mucho más de amargo que de dulce, como muestra el siguiente soneto de Francisco de la Torre:

Camino por el mar de mi tormento
con vna mal segura lumbre clara,
falta la luz de mi esperança cara,
y falta luego mi vital aliento.

Llévame la tormenta en el momento
por adonde viuiente no lleuara,
si rigurosamente no trazara
dar fin en vna roca al mal que siento.

Espántame del crudo mar inchado
la clemencia que tiene de matarme
y en el punto me gozo de mi muerte.

Caí; la mar, en auiéndome gozado,
y porque era matarme remediarme,
a la orilla me arroja y a mi suerte.¹⁹¹

Todo el soneto apunta a que el yo lírico va a naufragar, y justo cuando el enamorado empieza a ver su propia muerte como un gesto de clemencia que tiene con él el mar, la situación da un giro irónico: el navegante sobrevive porque el mar decide que arrojarlo a la orilla con vida para que siga

¹⁹¹ De la Torre, *op. cit.*, p. 164.

sufriendo la misma pena de amor insatisfecho es una tortura más refinada de lo que sería dejarlo morir ahogado.

A diferencia de otras colecciones de sonetos petrarquistas en las que también se usa el tópico del amor como travesía marítima –como los *Amoretti* de Edmund Spenser, que culminan con la llegada al puerto y la sección de *Epithalamion*¹⁹²–, en el corpus de sonetos españoles de los Siglos de Oro el desenlace favorable –la llegada al puerto del amor consumado– simplemente no figura. Lo que aparece en vez es el motivo del yo lírico que no aprende ni de sus propios errores ni de los errores de los otros. El enamorado parece no tener memoria del dolor, o en todo caso el tenerla no le impide cometer los mismos errores que ya ha cometido y que ha visto a otros cometer. Como dice Gutierre de Cetina,

No espero ya que el fin de Ícaro mueva
la dura obstinación de mi porfía,
pues veo que el ardor que la desvía,
el mesmo la rehace y la renueva.¹⁹³

Incluso cuando el yo lírico logra llegar a tierra, ésta deja de simbolizar a la mujer y se convierte en vez en símbolo del desengaño, en el motivo de la ejemplaridad que no se cumple, en la tortuosa vida del yo lírico al que el Amor salva porque matarlo sería mostrar clemencia. Y en la mayoría de los casos ni siquiera hay desenlaces contundentes; la tensión de la escena no se resuelve, y el soneto termina mientras el yo lírico sigue en su barca a la deriva, como símbolo de que en el tipo de amor que se está representando no hay satisfacción posible y en el fondo no se resuelve nada, nunca.

4.4. RELACIÓN CON LA MENTALIDAD DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

El tener un corpus limitado de sonetos –sonetos que comparten, además, el mismo tópico– permite ver como en un microcosmos varios de los fenómenos que marcaron un cambio entre la escritura

¹⁹² En el soneto LXIII de *Amoretti* el yo lírico, después de largas tormentas, se acerca finalmente a la costa, que promete dulce descanso y todo tipo de satisfacciones a sus deseos; que el navegante llega en efecto al puerto prometido se confirma en el siguiente soneto de la serie, que empieza con el yo lírico besando a su amada: “Comming to kisse her lyps, (such grace I found) / Me seemd I smelt a gardin of sweet flowres” (*Edmund Spenser’s Poetry*, ed. de Hugh Maclean y Anne Lake Prescott, New York-London: Norton, 1993, p. 612).

¹⁹³ Cetina, *op. cit.*, p. 170.

poética del Renacimiento y la del Barroco. Para fines del siglo XVI la tradición poética en torno al tópico del amor como travesía –y de varios otros tópicos de la poesía amorosa– está tan establecida que los sonetistas pueden tomar un poco de distancia y reevaluar algunas de las ideas que esos tópicos encierran y algunas de las técnicas que se han venido usando para su representación.

Esencialmente las imágenes y las escenas que aparecen son las mismas, aunque trabajadas de manera diferente, a veces para otros fines. En algunos casos el tono se vuelve más juguetón, más ligero, como en el ejemplo de Quevedo, que ya se ha comentado, en el que el yo lírico no sabe cuál escoger entre dos damas (“Tal vez se ve la nave negra y corva”) –algo que no cabe dentro del primer modelo de Garcilaso, Boscán, Cetina–:

En dos afectos peno dividido;
y una hermosura espera vencedora
que dos triunfos alcance de un vencido.¹⁹⁴

Es importante hacer énfasis en que la originalidad barroca no está en la construcción de modelos nuevos, sino en la manera en la que se reconstruyen los modelos antiguos. A veces no es más que un ligero cambio de estilo; un estilo que tiende más hacia la hipérbole, por ejemplo, como en los versos, que también se han comentado ya, en los que Quevedo exagera tanto la vulnerabilidad del yo lírico que deja atrás la imagen tópica de la embarcación frágil y muestra en vez un corazón expuesto nadando en medio de la “crespa tempestad del oro undoso” que son los cabellos de la dama:

En crespa tempestad del oro undoso
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello descalzas generoso.

Leandro en mar de fuego proceloso
su amor ostenta, su vivir apura;
Ícaro en senda de oro mal segura
abre sus alas por morir glorioso.

Con pretensión de Fénix, encendidas
sus esperanzas, que difuntas lloro,

¹⁹⁴ Quevedo, *op. cit.*, p. 509.

intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico, y pobre en el tesoro,
el castigo y la hambre imita a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro.¹⁹⁵

Además de la hipérbole del primer cuarteto se ve a lo largo del soneto un gusto por los juegos de luz –“tempestad del oro undoso”, “golfos de luz ardiente y pura”, “mar de fuego”, “senda de oro”, “encendidas / sus esperanzas”, “fugitiva fuente de oro”– que también es característico del estilo barroco y que aparece de manera notable desde los sonetos de Herrera, que en este caso funciona como poeta limítrofe entre el Renacimiento (que conoce con tanto detalle, como se aprecia en sus *Anotaciones* a Garcilaso) y el Barroco.

Quizá la diferencia entre la escritura renacentista y la barroca se ve más claramente cuando uno compara pasajes de uno y otro periodo que tienen la misma imagen. Por ejemplo, la de un paisaje marino con tormenta. Primero tres casos de principios del siglo XVI:

En alta mar ronpido 'stá el navío
con tempestad y temeroso viento,
(Boscán)¹⁹⁶

Pero después si el viento mueve guerra
y la braveza de la mar levanta,
(Boscán)¹⁹⁷

esforçó el viento, y fuésse 'mbraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.
(Garcilaso)¹⁹⁸

Y luego el mismo efecto del viento sobre el mar, pero en Quevedo:

Molesta el ponto Bóreas con tumultos
cerúleos y espumosos; la llanura
del pacífico mar se desfigura,
despedazada en formidables bultos.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Quevedo, en Del Hoyo, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁶ Boscán, *op. cit.*, p. 169.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹⁹⁸ Garcilaso *op. cit.*, p. 143 (Soneto XXIX).

¹⁹⁹ Quevedo, *op. cit.*, p. 647.

El cambio del Renacimiento al Barroco es radical: en los primeros casos la imagen es mucho más simple y el espacio que se le dedica a establecer la escena del mar agitado es mucho menor. En el primer ejemplo de Boscán la imagen está contenida en un solo verso, y la descripción es escueta: “en alta mar ... con tempestad y temeroso viento”. En los siguientes dos ejemplos —el segundo de Boscán y el de Garcilaso— la imagen es ligeramente más compleja, pero no demasiado: lo que se añade es la ‘caracterización’ del mar como “bravo”, con un “ímpetu furioso” que “mueve guerra”. Pero en Quevedo el mecanismo cambia completamente. En vez de decir directamente que al mar lo mueve el viento, cifra el mensaje de manera que sea un reto para el ingenio del lector y que, una vez que descubra el sentido, se le represente como una escena más compleja y más sensorial en la imaginación: la imagen tiene color (“cerúleos”), tiene textura (“espumosos”), tiene dimensiones (“con tumultos”), tiene movimiento (“se desfigura, / despedazada”), tiene contrastes (“la llanura / del pacífico mar” vs. “formidables bultos”) y tiene referencias mitológicas (“Bóreas”).

El mismo gusto por el ingenio que lleva a los poetas barrocos a cifrar los tópicos de manera que el lector tenga que usar su agudeza para descifrarlos los lleva también a hacer sonetos que son en sí juegos de ingenio en los que se pone en evidencia la destreza del que los escribe. Pero estos sonetos nuevos y juguetones no se desprenden de la temática tradicional ni de tópicos como el de la travesía marítima, que aparece a lo largo del siguiente soneto de Góngora, en el que se juega con versos en cuatro lenguas distintas:

Las tablas del bajel despedazadas
(signum naufragii pium et crudele),
del tempio sacro, con le rotte vele,
ficaraon nas paredes penduradas.

Del tiempo las injurias perdonadas,
et Orionis vi nimbosae stellae,
raccoglio le smarrite pecorelle
nas riberas do Betis espalhadas.

Volveré a ser pastor, pues marinero
quel dio non vuol, che col suo strale sprona
do Austro os assopros e do Oceám as agoas,

haciendo al triste son, aunque grosero,

di questa canna, già selvaggia donna,
saudade a as feras, e aos penedos magoas.²⁰⁰

Uno de los rasgos que más distinguen la escritura barroca de la renacentista es la presencia cada vez más fuerte del desengaño, un fenómeno cultural amplio, resultado, entre otras cosas, de la decadencia del imperio español y que se ve reflejado en el arte, en la filosofía, en la escritura poética. El corpus de sonetos de travesía marítima tiene varias muestras de cómo el idealismo renacentista en torno al amor da lugar poco a poco a una visión más pesimista.

Un dato revelador es que todos los ejemplos de naufragio que aparecen en el corpus que se ha reunido para fines de este trabajo están en sonetos barrocos o en sonetos de Herrera. Aquí de nuevo Herrera –como con las imágenes de luz– es un caso limítrofe; a pesar de que, a diferencia de sus predecesores, representa el naufragio en sus poemas, el desengaño con respecto al amor es parcial comparado con el de poetas como Quevedo, Góngora o Villamediana. De ahí, por ejemplo, que en uno de sus sonetos de naufragio (“Sola i en alto mar, sin luz alguna”, citado entero arriba) el yo lírico termine rindiendo pleitesía al ideal de la dama con un gesto mucho más petrarquista que desengañado:

la veste i armas d'este amante muerto
colgad, que restan d'el naufragio grave,
a l'ara de mis bellos, dulces ojos.²⁰¹

Entre los sonetos barrocos que se comentaron en el apartado sobre naufragios vale la pena rescatar un par de casos en los que el desengaño es evidente, como soneto de Góngora “Aunque a rocas de fe ligada vea”, que empieza con una escena de falsa tranquilidad y termina expresándose del “mar de Amor” con amargura, y el siguiente soneto de Trillo y Figueroa, en el que el yo lírico propone que su tormento “alumbre” a los demás y los enseñe a evitar los peligros del metafórico mar de amor:

Estos de amor, a misero lamento,
Dulces folios, no tarde reducidos,

²⁰⁰ Góngora, *op. cit.*, p. 149.

²⁰¹ Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. cit., pp. 608-609.

Menos del ocio sean proferidos,
Que del prolijo afán del escarmiento;

Alumbra pues a todos mi tormento,
Que harto es capaz de afectos no dormidos,
Pues no mira la playa sin oydos
Los escollos, en quanto brama el viento:

Naufragio mucho, la amorosa arena
Dio en siglos pocos a mi passo incierto,
Sin que el riesgo sirviese de atalaya:

Lime, pues, mi escarmiento la cadena,
Y antes creed en la tormenta el puerto
Que el mar tranquilo en la amorosa playa.²⁰²

Por supuesto las diferencias en este corpus entre los sonetos renacentistas y los barrocos son sutiles; a fin de cuentas la tradición es la misma y los tópicos son los mismos. A veces el cambio está simplemente en el tono con el que las cosas se dicen, o en la sensación con la que se queda el lector al final del soneto, como en el siguiente ejemplo de Villamediana:

Después de mucho viento y mar cortado,
dio un piloto su nave a dulce puerto,
por lograr cielo amigo y tiempo abierto,
sobre arenas pacíficas varado.

Adonde, siete lunas al cuidado,
se anegó de mar bravo y aire incierto,
debiendo a las envidias lo experto,
debiendo a los peligros lo avisado.

Hoy vuelve a navegar con nuevo engaño,
expuesto a las injurias de los vientos,
observando a planetas los semblantes.

Conozca, pues, el tiempo, sienta el daño:
su ruina trofeo de elementos
será, quanto escarmiento a navegantes.²⁰³

Al principio del soneto el tópico del amor como travesía marítima se expone de manera bastante tradicional, pero conforme avanza el poema la sensación de desengaño va aumentando, hasta que se vuelve contundente en el último terceto. Y a esto se suma otro quiebre con respecto a la mayoría

²⁰² Trillo y Figueroa, *op. cit.*, p. 5.

²⁰³ Villamediana, *Obras.*, ed. cit., p. 313.

de los sonetos de esta tradición: el yo lírico no es el navegante. Hay una diferencia entre el piloto de la nave, que va a naufragar porque está engañado, y la voz del poeta que ya no lo está.

El tono de amargura que viene con la idea del desengaño es mucho menos prominente en la poesía del Renacimiento. Sin duda hay dolor, hay “pena amorosa”, pero no hay un sentimiento tan profundo de la inutilidad de ese sufrimiento, probablemente porque queda todavía más cerca el modelo del amor cortés en el que el amor abnegado es una forma de rendir pleitesía a la dama-señor. Ese modelo es ya es muy difícil de rastrear en sonetos como el siguiente de Francisco de Rioja, en el que no hay travesía marítima pero sí hay pena amorosa y metáfora marina:

En mi prisión i en mi profunda pena
sólo el llanto me haze compañía,
o el orrendo metal que noche i día
en torno al pie molestamente suena.

No vine a este rigor por culpa agena:
yo degé el ocio i paz en que vivía
i corrí al mal, corrí a la llama mía
i muero ardiendo en áspera cadena.

Assí, del manso mar en la llanura,
levantando la frente onda loçana,
la tierra al agua en que nació prefiere;

mueve su pompa a la ribera, ufana,
i cuanto más sus cercos apresura,
rota más presto en las arenas muere.²⁰⁴

La escena de los tercetos, de la ola que muere eternamente sobre la arena, como si su muerte fuera castigo de la manera ‘lozana’ con la que ‘levanta la frente’ y de la imprudencia de desear un elemento que no es el suyo, llama la atención sobre lo inútil que es la “profunda pena” del yo lírico y sobre la imposibilidad de que termine su tormento y se libere de su cárcel.

El segundo cuarteto también tiene una diferencia; en los sonetos del Renacimiento el amor tiende a ser una fuerza externa que actúa sobre el yo lírico, como en el siguiente cuarteto de Gutierre de Cetina:

²⁰⁴ Francisco de Rioja, *Poesía*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra, 1984, p. 207.

Amor me trae en el mar de su tormento
al placer de las ondas de mudanzas,
mil fortunas tal vez, tal vez bonanzas
traen acá y allá mi sentimiento.²⁰⁵

mientras que el yo lírico de Rioja aclara que sólo él tiene la culpa de estar en el mal paso en el que está. Esto no necesariamente quiere decir que la diferencia entre Renacimiento y Barroco está en una entrega voluntaria o involuntaria al amor; el problema es un poco más complicado. En la poesía renacentista también hay ejemplos en los que el yo lírico se ‘ofrece a sí mismo’ al amor, como cuando Garcilaso dice en el soneto xxviii:

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
nunca fue corazón; si preguntado
soy lo demás, en lo demás soy mudo.²⁰⁶

Pero en Garcilaso, como en la mayoría de los sonetos renacentistas, el amor tiene algo de atractivo, a pesar de que, como muestra Cetina, el deleite está mezclado con el dolor:

Ponzoña que se bebe por los ojos,
dura prisión, sabrosa al pensamiento,
lazo de oro crüel, dulce tormento,
confusión de locuras y de antojos²⁰⁷

Sin embargo cuando el yo lírico de Rioja se adjudica la culpa de la “profunda pena” que siente, no da ningún indicio de que esa pena sea a la vez placentera; su visión del “rigor” en el que se encuentra es mucho más desengañada. Garcilaso termina su soneto con una alabanza al amor que reafirma su rendición, pero Rioja habla de su propia entrega al amor como un acto del pasado (“vine a este rigor”, “dejé el ocio y paz” “y corrí al mal, corrí a la llama mía”), de cuya imprudencia se ha arrepentido y cuyas consecuencias paga en el presente (“muero ardiendo en áspera cadena”).

²⁰⁵ Cetina, *op. cit.*, p. 241.

²⁰⁶ Garcilaso, *op. cit.*, p. 141 (Soneto xxviii).

²⁰⁷ Cetina, *op. cit.*, p. 156.

La idea de Rioja de que la ‘culpa’ es del enamorado convive durante el Barroco con la idea más tradicional de que hay fuerzas externas como la fortuna, la suerte o el Amor mismo que tiranizan al yo lírico, como en el final de este soneto –que ya se ha citado entero en el apartado sobre el puerto y el ideal del amor– de Trillo y Figueroa:

Mas quien puede abatir la cumbre al llano,
Las ondas amistar con la ribera,
Ni oponerse al rigor de la fortuna?²⁰⁸

A la figura tradicional de la fortuna se opone en sonetos como el de Rioja la idea del libre albedrío – que fue tan importante en el contexto de la contrarreforma–, pero eso no quiere decir que la fortuna desaparezca como tópico de la poesía amorosa y que no pueda seguirse usando como explicación de los tormentos del yo lírico en sonetos como el de Trillo y Figueroa. Sin que la forma de escribir poesía sea radicalmente distinta y sin que los modelos lo sean tampoco –la prisión y las cadenas a las que alude Rojas abundan en la poesía cancioneril del siglo xv–, se puede ver cómo se van filtrando ideas que no tenían una presencia tan fuerte en la escritura del Renacimiento, porque son ideas que llegan a los sonetos –a los sonetos en los que se compara al amor con una travesía marítima– como parte del proceso de construcción de la mentalidad del Barroco.

²⁰⁸ Trillo y Figueroa, *op. cit.*, pp. 26-27.

CONCLUSIONES

Cuando se hace el ejercicio de comparar distintos poemas en los que se trabaja y retrabaja el mismo tópico, uno tiende a encontrar información que apunta en dos direcciones opuestas. Por un lado, estudiar la manera en la que varios poetas distintos pintan una escena cuyos elementos esenciales son los mismos hace que salten a la luz los rasgos individuales de estilo. Los mares tempestuosos en los sonetos de Góngora serán necesariamente distintos a los mares tempestuosos de Quevedo o del conde de Villamediana, a pesar de que a los tres se les pueda catalogar como barrocos. Limitar las variables del análisis ciñéndose a un solo tópico y a una sola forma poética ayuda a entender en qué consiste el estilo individual, porque ante la semejanza de las escenas que se pintan las particularidades resaltan con más facilidad. La división del análisis en secciones que hablan de facetas particulares del tópico del amor como travesía marítima (los peligros del mar, la fragilidad de la nave, el final de la travesía, etcétera) facilita esta comparación estilística.

Por otro lado, un análisis de este tipo muestra cómo preocupaciones culturales más amplias y rasgos de la mentalidad de una época (en este caso el Renacimiento y el Barroco, con sus respectivas diferencias) pueden quedar plasmados en el microcosmos de un poema: en este caso un soneto sobre un enamorado en una barca frágil en medio del mar. Fenómenos aparentemente externos a la escritura de sonetos, como la crisis del imperio español, se filtran a su manera en los sonetos de travesía marítima; no es de extrañar que, si el imperio –que se construyó gracias a los barcos y la navegación– está en crisis, los barcos de los sonetos naufraguen, ni es de extrañar que la pena de amor, que en el Renacimiento era un fin en sí mismo, pierda poco a poco su aura de idealización y que el enamorado, que en el Renacimiento veíamos en plena lucha contra las aguas y los vientos, quede reducido, como diría Góngora, a huesos “blanqueando las arenas”. Una de las razones importantes para estudiar tópicos y su evolución en la poesía es que detrás de un tópico específico muchas veces se puede ver la influencia de un contexto más amplio, ya sea el contexto

cultural español, en el caso del desengaño, o un contexto específicamente poético; el estudio del tópico del amor como travesía marítima puede funcionar como punto de partida para reflexionar sobre rasgos compartidos con otros poemas renacentistas y barrocos, que hablen de otros temas y que tengan otras formas.

Si una de las funciones principales del tópico –de la repetición y la vuelta atrás sobre lo que ya se ha leído que recomendaba Quintiliano– es establecer un hilo de continuidad entre autores que de otra manera quedarían aislados por el tiempo y por la geografía, es natural que uno encuentre, en una realización barroca del tópico del amor como travesía marítima, resonancias del mismo tópico en sus versiones renacentistas, medievales, antiguas. En efecto, como se ha querido mostrar a lo largo de este estudio, las resonancias están ahí. Pero quizá lo más importante es mostrar que no son más que eso: resonancias. Ideas que quizá han dejado de ser funcionales, pero que quedan en el trasfondo como un eco. Detrás de los sonetos barrocos más desengañados con respecto al amor queda –por tradición, por tratarse del mismo tópico– la imagen de la dama ideal heredada del amor cortés. Dentro del espacio limitado del tópico y del soneto, varias tradiciones conviven, porque las constantes, los elementos que están fijos, nunca permiten una renovación total. Es la tensión entre la tradición y la innovación. En los tópicos de un autor inteligente, sensible, propositivo, lo nuevo entra necesariamente en tensión con lo viejo. He ahí la riqueza de la tradición; he ahí su complejidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, HERNANDO DE, *Varias poesías*, ed. de Elena Catena de Vindel, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- ALATORRE, ANTONIO, *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*, México: Aldus-Paréntesis-Colegio Nacional, 2001.
- ALCIATO, ANDREA, *Los Emblemas*, Lyons: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1549 (tomado de: Glasgow University Emblem Website, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk>).
- ALIGHIERI, DANTE, *Vita nuova*, ed. de Mark Musa, Bloomington-London: Indiana University Press, 1973.
- ALLEN, D. C., "Donne and the Ship Metaphor", *Modern Language Notes*, 76, 4, 1961, 308-312.
- 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.
- 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.
- AZAUSTRE, ANTONIO Y JUAN CASAS, *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel, 1997.
- BERMAN, SANDRA L., *The Sonnet Over Time. A Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare and Baudelaire*, Chapel Hill-London: The University of North Carolina Press, 1988.
- BOLAND, EAVAN, "Discovering the Sonnet", en Edward Hirsch y Eavan Boland, *The Making of a Sonnet*, New York: Norton, 2008, 43-48.
- Boscán, Juan y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. y pról. de Carlos Clavería Laguarda, Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1995.
- BURKE, PETER, *Culture and Society in Renaissance Italy, 1420-1540*, London: B. T. Batsford, 1972.
- _____, *El Renacimiento*, tr. de Carme Castells, Barcelona: Crítica, 1999.
- _____, *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*,

- University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- CRUZ, ANNE, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam: Benjamins, 1988.
- CARAVAGGI, GIOVANNI, “Boscán y las técnicas de transición”, en Francisco Rico Manrique (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, t. 1: Francisco López Estrada (ed.), *Siglos de Oro, Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 117-121.
- CETINA, GUTIERRE DE, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra, 1990.
- CONTINI, FRANCO (ed.), *Poeti del Duecento*, vol. 1, Milano-Napoli: Ricciardi, 1960.
- 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].
- FUSSELL, PAUL, *Poetic Meter & Poetic Form*, New York: Random House, 1979.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, JOSÉ ÁNGEL, “El hombre medieval como ‘homo viator’: peregrinos y viajeros”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte, *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- GICOVATE, BERNARDO, *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, México: UNAM, 1992.
- GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid: Castalia, 1969.
- GRACIÁN, BALTAZAR, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1969.
- GUILLÉN, CLAUDIO, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets, 2005.
- HENINGER, S. K., *The Subtext of Form in the English Renaissance. Proportion Poetical*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- HERRERA, FERNANDO DE, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 2001.

- _____, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra: 1985.
- HIRSCH, EDWARD Y EAVAN BOLAND, *The Making of a Sonnet*, New York: Norton, 2008.
- HITA, ARCIPRESTE DE (JUAN RUIZ), *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 1992.
- HOYO, ARTURO DEL (ed.), *Antología del soneto clásico español (siglos XV-XVII)*, Madrid: Aguilar, 1963.
- HURTADO DE MENDOZA, DIEGO, *Poesía*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990.
- JÁUREGUI, JUAN DE, *Obras. I. Rimas*, ed. de Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- LANGLEY, ERNEST F., *The Poetry of Giacomo da Lentino, Sicilian Poet of the Thirteenth Century*, Cambridge: Mass.: Harvard University Press, 1916.
- LAPESA, RAFAEL, “Castillejo y Cetina. Entre poesía de cancionero y poesía italianizante” en Francisco Rico Manrique (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, t. 1: Francisco López Estrada (ed.), *Siglos de Oro, Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 149-155.
- _____, “Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contrastes de actitudes”, *Archivum*, 26, 1976, 7-17.
- _____, *La trayectoria poética de Garcilaso*, ed. corregida y aumentada, Madrid: Istmo, 1985 [1a ed. 1948].
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, “Imitación y originalidad en la poesía renacentista”, en Francisco Rico Manrique (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, t. 1: Francisco López Estrada (ed.), *Siglos de Oro, Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 91-97.
- LEÓN, FRAY LUIS DE, *Poesías completas*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia, 2001.
- LEONARD, IRVING A., “Spanish Ship-Board Reading in the Sixteenth Century”, *Hispania*, 32, 1, 1949, 53-58.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, BARTOLOMÉ, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, LUPERCIO, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

- LEVER, JULIUS WALTER, *The Elizabethan Love Sonnet*, London: Methuen, 1956.
- LÓPEZ BUENO, BEGOÑA (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Síntesis, 2006.
- MACRÍ, ORESTE, “Manierismo y barroco en Herrera”, en Francisco Rico Manrique (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, t. 1: Francisco López Estrada (ed.), *Siglos de Oro, Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 454-460.
- MANERO SOROLLA, MARÍA PILAR, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona: PPU, 1990.
- _____, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: PPU, 1987.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, “La época del Renacimiento” en Francisco Rico Manrique (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, t. 1: Francisco López Estrada (ed.), *Siglos de Oro, Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 44-53.
- MARCH, AUSIÀS, *Obra poética completa*, ed. de Rafael Ferreres, Madrid: Castalia, 1982.
- NAVARRO GONZÁLEZ, ALBERTO, *El mar en la literatura medieval castellana*, Canarias: Universidad de La Laguna, 1962.
- OPPENHEIMER, PAUL, *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*, New York: Oxford University, 1989.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Obra amatoria II: El arte de amar*, texto latino a cargo de Antonio Ramírez de Verger, traducción de Francisco Socas, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.
- _____, *Obra amatoria III. Remedios de amor y Cremas para la cara de la mujer*, textos latinos a cargo de Antonio Ramírez de Verger y Luis Rivero García, traducción de Francisco Socas, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- PARKER, ALEXANDER A., “Dimensiones del Renacimiento español”, en Francisco Rico Manrique (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, t. 1: Francisco López Estrada (ed.),

Siglos de Oro, Renacimiento, Barcelona: Crítica, 1980, 54-70.

PETRARCA, FRANCESCO, *Cancionero*, ed. y tr. de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid: Cátedra, 2004.

PÖTTERS, WILHELM, *Nascita del sonneto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna: Longo, 1998.

QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 2001.

QUINTILIANO, MARCO FABIO, *Institución oratoria*, tr. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, pról. de Roberto Heredia Correa, México: Conaculta, 1999.

Retórica a Herenio, ed. de Salvador Núñez, Madrid: Gredos, 1997.

RIOJA, FRANCISCO DE, *Poesía*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra, 1984.

RIVERS, ELIAS, *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 1993.

ROLPH, WENDY L., "Conflict and Choice: The Sea-Storm in the Poems of Ausiàs March", *Hispanic Review*, 39, 1, 71, 69-75.

SAWDAY, JONATHAN, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London: Routledge, 1995.

SPENSER, EDMUND, *Edmund Spenser's Poetry*, ed. de Hugh Maclean y Anne Lake Prescott, New York-London: Norton, 1993.

TORRE, FRANCISCO DE LA, *Poesía completa*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid: Cátedra, 1993.

TRILLO Y FIGUEROA, FRANCISCO DE, *Obras*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.

VEGA, GARCILASO DE LA, *Obras completas con comentario*, ed. de Elias Rivers, Madrid: Castalia, 2001.

VEGA, LOPE DE, *Poesías líricas*, ed. de José F. Montesinos, Madrid: Espasa-Calpe, 1941.

_____, *Poesía, II. Rimas. Rimas sacras. Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. y pról. de Antonio Carreño, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003

- VILLAMEDIANA (JUAN DE TASSIS, CONDE DE), *Obra completa*, Barcelona: Marte, 1967.
- _____, *Obras*, ed. de Juan Manuel Rozas, Madrid: Castalia, 1969.
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE, *El libro de los sonetos en lengua española*, Madrid: Turner, 2005.
- WALTERS, DAVID GARETH, “Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso de Campanella. El mundo de los libros y el libro del mundo”, *La Perinola*, 8, 2004, 485-500.
- WARDROPPER, BRUCE W., “Temas y problemas del Barroco español”, en Francisco Rico Manrique (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3, t. 1: Aurora Egido (ed.), *Siglos de Oro, Barroco: primer suplemento*, Barcelona: Crítica, 5-48.
- WYATT, SIR THOMAS, *The Complete Poems*, ed. de R. A. Rebholz, New Haven-London: Yale University Press, 1978.