

Dos sonetos ibéricos y los rasgos de la poesía petrarquista del XVI europeo

João AIDAR
ENS de Lyon (Lector)

Quando da bela vista e doce riso
tomando estão meus olhos mantimento,
tão enlevado sinto o pensamento
que me faz ver na terra o Paraíso.

Tanto do bem humano estou diviso
que qualquer outro bem julgo por vento;
assí que, em caso tal, segundo sento,
assaz de pouco faz quem perde o siso.

Em vos louvar, Senhora, não me fundo,
porque, quem vossas cousas claro sente,
sentirá que não pode merecê-las.

Que de tanta estranheza sois ao mundo
que não é de estranhar, Dama excelente,
que quem vos fez fizesse céu e estrelas.

Trenças, qu'en la serena i limpia frente,
d'anillos d'oro crespo coronadas,
formáis luzientes bueltas i lazadas
donde'l mayor vulcano espira ardiente.

El Sol, o qu'aparesca en Oriënte
con las puntas de llamas dilatadas,
o que las junte, de subir cansadas,
se rinde a vuestra luz resplandeciente.

Vos, mis hermanos cercos, anudado
tenéis mi cuello, i nunca espero el día,
principio a libertad, fin a la pena.

Porqu', alegre'n el mal de mi cuidado,
de la prisión huir no pienso mía,
ni los lazos romper d'esta cadena.

El rico universo de la poesía del Renacimiento se compone de diversos temas y formas poéticas. La admiración y la necesidad que sentían estos autores por imitar a los antiguos, por ejemplo, les estimularan la utilización de sus modelos. Siendo así, las églogas, las elegías y las odas son recurrentes en las obras de este período. Sin embargo, en esta variedad hay un tema y una forma poética que se repiten más que ningún otro: el lamento amoroso y el soneto.

La difusión del soneto se dio según lo mismo precepto que les llevó a escribir églogas y odas. Lo que puede sonar condenable para la literatura contemporánea, en el siglo XVI era práctica indispensable. Imitar a los clásicos representaba importante conocimiento de la tradición, una vía fecunda que debía seguirse, pero también una manera de mostrar su valor partiendo de una obra inmortal. Sobra recordar, en este sentido, que el concepto de originalidad que mueve el arte contemporáneo es una reivindicación plenamente romántica, con anterioridad no se concibe la obra fuera de la tradición que le es propia.

Más allá de la lúcida inserción en una tradición, el autor no debía contentarse, no obstante, con la simple copia; de él se esperaba que buscara dentro de sí aquel material daría al texto el golpe de genialidad. Esta práctica representaba, a la vez reconocimiento y competencia para con los clásicos griegos y latinos, quienes siguiesen ya el concepto del *imitatio* entendida como la labor abeja que elabora su miel después de libar muchas flores¹

La utilización del soneto por parte de los portugueses, españoles y franceses no conecta directamente, sin embargo, al *imitatio* de la literatura antigua, sino con el modelo de Petrarca. Fue la influencia del autor del *Canzoniere* – poeta que, como Dante y Boccaccio, alcanza status de clásico en el Renacimiento – la que expandió esta estrofa por toda la Europa del XVI. En la Península Ibérica – origen de los dos poemas comentados aquí – el soneto es introducido por autores fundamentales para la literatura portuguesa y española. Su introducción en Portugal se produce tras el regreso de Sá de Miranda de un viaje a Italia. Mientras que, en la célebre carta de Boscán a la duquesa de Soma (prólogo del Libro Segundo de sus *Rimas*), recuerda este autor la conversación con Navagero que le llevó a ser el primer poeta español en utilizar el metro italiano:

Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haver sido varón tan celebrado en nuestors días

1

Toda la carta 84 de Seneca, por ejemplo, está basada en esta imagen. Contrapunto a ella es la del gusano de seda, que produce sacando de sí sus hilos, una fórmula atrayente también, pero menos segura que la otra.

he querido aquí nombrarle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por las buenos authores de Italia. Y no solamente me lo dixo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiziese. Partíme pocos días después para mi casa, y con largueza y soledad del camino discurrendo por diversas cosas, fui a dar muchas veces en lo que el Navagero me havia dicho. Y así comencé a tentar este género de verso, en el qual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro².

En este gesto subyace una característica fundamental del ideario de estos autores: la dignificación de la lengua vulgar. Tal y como había hecho Petrarca³, los poetas del XVI también pretenden enriquecer el *volgare* de sus países; es más, no solo enriquecerlo, sino probar su valor como vehículo de cultura. En este sentido, la importancia del latín como ``lengua de la cultura`` todavía pesaba en la vida literaria en el Renacimiento⁴, de manera que aquellos que componían sus obras en versos italianos eran plenamente conscientes de la necesidad de formar a una lengua nacional plenamente capaz de acoger las mismas construcciones poéticas utilizadas por el aretino.

El deseo de *Deffence et illustration de la langue* lo muestra, por ejemplo, Fernando de Herrera en el texto que abre sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*:

Pienso que por ventura no será mal recibido este mi trabajo de los ombres que dessean ver enriquecida nuestra lengua con la noticia de las cosas peregrinas a ella; no porque esté necessitada i pobre de erudición i doctrina, pues la vemos llena i abundante de todos los ornamentos i joyas que la pueden hazer ilustre i estimada, sino porque atendiendo a cosas mayores los que le pudieron dar gloria i reputación, o no inclinándose a la policia i elegancia d'estos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte.⁵

Saber cómo enriquecer estas lenguas que no son ``pobre[s] de erudición i doctrina`` representa uno de los grandes desafíos para estos poetas. Dado que la simple traducción no les parece la manera más eficaz, suelen resolver el problema con la utilización ``de las cosas peregrinas a ella``. De la misma manera que la abeja va libando las flores y reuniendo lo mejor de ellas para hacer su miel, del poeta que imita a los clásicos se espera que tome de ellos las expresiones más bellas para su propia lengua vulgar. El comentario que hace *El Divino* de la obra de Garcilaso sirve, además, para mostrar que fue exactamente este el recurso utilizado por el toledano en la

2

Boscán, Juan de, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 118

3 ``Questo è dunque l'elemento nuovo che differenzia Petrarca da tutti i lirici in volgare precedenti e coevi, il fatto cioè che egli tratti il volgare alla stessa stregua del latino. (...) Dobbiamo pensare cioè che egli annettesse ai lavori in volgari un valore culturale maggiore di quanto si può ritenere che un umanista avrebbe loro spontaneamente riconosciuto.`` In: Petrarca, *Canzoniere* (introduzione: Marco Santagata), Milano, Mondadori, 2010, p. LV

4 En Francia, por ejemplo, este es el porcentaje de publicaciones en latín y en francés durante el siglo XVI: ``C'est seulement entre 1560 et 1570 que s'inverse la proportion d'ouvrages publiés en latin et en français ; alors qu'elle était de 80% de titres en latin contre 20% en français dans la première décennie du siècle, elle ne s'établira en 1600 qu'autour de 60% d'impressions françaises, 40% de la production demeurant en latin``. In : *Histoire de la France littéraire*, dir: Lestringant, Frank. ; Zink, Michel., Paris, P.U.F., 2006, p. 49

5 Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 263

composición de sus poemas. Herrera maneja con maestría las fuentes greco-latinas e italianas para probar el buen uso que de ellas hizo Garcilaso.

Escribir sonetos de inspiración petrarquista forma una parte importante de este proyecto. Los sonetos, además de introducir un verso nuevo en la poesía española, ofrecen a sus autores la oportunidad de ejercitarse construyendo variaciones sobre los temas utilizados por aquel que cantó a su musa Laura. Este trabajo muestra, a la vez, la ``maleabilidad`` que tiene la lengua para `decir lo mismo de manera diferente y su capacidad de ser enriquecida por los terminos nuevos utilizados en estas variaciones. Los autores dejaban muy claro que este era su objetivo. Boscán, por ejemplo, en el último párrafo de su carta a la duquesa de Soma, afirma:

De manera que este género de trobas, y con la autoridad de su valor proprio y con la reputación de los antiguos y modernos que le han usado, es dino, no solamente de ser recebido de una lengua tan buena como es la castellana, mas aún de ser en ella preferido a todos los versos vulgares. Y así pienso yo que lleva camino para sello. Porque ya los buenos ingenios de Castilla, que van fuera de la vulgar cuenta, le aman y le siguen y se exercitan en él tanto que, si los tiempos con sus desasosiegos no lo estorvan, podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España.⁶

Boscán, además de transmitirnos la idea de que los ``buenos ingenios de Castilla [...] se exercitan`` en el modelo italiano, hace mención a algo muy caro a los renacentistas: el deseo de gloria. El arrepentimiento que, según él, los italianos podrían sentir en caso de que la poesía española alcanzase un puesto preferente refleja este sentimiento. Las obras españolas sobrepasarían aquellas que les sirvieron de modelo y que son ejemplo de perpetuidad.

La conciencia de la individualidad – en gran parte, según Burckhardt, una consecuencia del modelo político italiano del período⁷ –, está directamente relacionada con el anhelo de los escritores de ver perpetuada su obra. Para el crítico suizo, tuvo también papel importante en este proceso el hecho de ser la literatura latina – donde el deseo de gloria estaba muy presente – el fundamento de la sociedad italiana⁸.

Influidos por la Italia de Dante y Petrarca, los autores del XVI querían ver sobre sus cabezas la corona de laureles. En el prólogo del *Lazarillo*, en el comienzo de *Os Lusíadas* o en los poemas

6 Boscán, Juan de, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 120

7 ``É na natureza desses Estados, tanto das repúblicas quanto das tiranias, que se encontra decerto não a única, mas a mais poderosa razão do desenvolvimento precoce do italiano em direção ao homem moderno. Decorre daí que tivesse de ser ele o primogênito dentre os filhos da Europa atual.`` In: Burckhardt, Jacob, *A cultura do Renascimento na Itália*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 111

8 ``Na Itália, ao contrário, a igualdade das camadas sociais precede o surgimento dos tiranos ou da democracia; estão já presentes ali também os primeiros sinais de um convívio social comum, que tem sua base nas literaturas italiana e latina, como cumpre desde já antecipar – e tal base era necessária para fazer germinar aquele novo elemento. A isso veio somar-se o fato de que os autores romanos, que então começaram a ser estudados diligentemente, encontram-se prenhos e impregnados do conceito de glória (...)``. In: Burckhardt, *op. cit.*, p. 119.

iniciales de *L'Olive* se encuentra presente el *Honos alit artes*⁹ de Cicerón. Herrera es un autor que también deja claro el deseo de reconocimiento de su obra. En la *Prefación de Fernando de Herrera a sus versos*, se lee por ejemplo: ``I si ê de dezir verdad, no à tenido pequeña parte en mi determinación el amor – que es tan natural en todos los que escriben – de querer ver sus obras en alguna estimación i cuenta¹⁰``. Este texto liminar que escribe *El Divino* para su *recueil* de poemas, después de un comienzo lleno de célebres fórmulas retóricas de humildad, revela el verdadero anhelo del poeta al componer sus versos.

En otra de sus obras, Herrera vuelve al tema. Es interesante notar, en el largo texto que abre sus *Anotaciones*, cómo la humildad en relación con este trabajo no se emplea a los ``otros estudios``. Aunque se orgullezca de la formación humanística que le permite comentar las obras de Garcilaso, Herrera, como dice Inora Pepe : ``manifiesta su deseo de ser valorado más como poeta e historiador que como crítico¹¹``. El fragmento de Herrera donde se encuentra esta idea es el siguiente:

Pero desseo que sea esta mi intención bien acogida de los que saben, i que se persuadan a creer que la onra de la nación i la nobleza i ecelencia del escriptor presente me obligaron a publicar estas rudezas de mi ingenio, i no esperança de alguna estimación, porque conozco bien que esto no puede traerme gloria, i quando fuesse posible que lo mereciesse, no es de tanta importancia o reputación declarar las cosas ofrecidas en estos versos que por esta ocupación yo uviesse de esperar el nombre que se debe por otros estudios¹².

Estos son algunos de los elementos que entran en juego a la hora de escribir poesía amorosa para los autores europeos del siglo XVI. El componer un soneto de amor donde un hombre llora la indiferencia de su amada es inseparable, tal y como se ha demostrado anteriormente, de un fuerte deseo de consolidación de la literatura nacional. La necesidad de imitar a aquel que excedió a todos en esta tarea se refleja claramente en las características compartidas por los poemas. De esta

9 Cicerón, *Tusculanas*, I, 2.

10 Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 496

11 Nota a pie de página de Inora Pepe para el texto de Herrera. In: Herrera, Fernando, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 264.

Este deseo de gloria está también presente en otros momentos de la obra de Herrera: ``Yo, si desseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcançar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo [Petarca], sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos, i osara pensar que, con diligencia i cuidado, pudira arribar a donde nunca llegaron los que no llevan este passo``. In: Herrera, *op. cit.*, p. 273

Sobre este tema, en su *La poesía española del siglo XVI*, dice Antonio Prieto: ``Me parece importante cómo de este juego cortés, por via petrarquesca y garcilasiana, Herrera llegará a una concepción poética del amor como camino divino y logro de gloria, que de algún modo expresa ya el soneto: Serena Luz, en quien presenta espira/ divino amor, qu'enciende i junto enfrena/ el noble pecho qu'en mortal cadena/ al alto Olimpo levantar'aspira:/ ricos cercos dorados, do se mira/ tesoro celestial d'eterna vena:/ armonía d'angélica sirena/ qu'entre las perlas i el coral respira:/ ¿Cuál nueva maravilla, cuál exemplo, de la inmortal grandeza nos descubre/ aquessa sombra del hermoso velo?/ Que yo en essa belleza que contemplo,/ aunqu'a mi flaca vista ofende i cubre,/ la inmensa busco i voi siguiendo al cielo.`` In: Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 557

12 Herrera, Fernando, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 264.

manera, y más allá de las distancias, se parecen mucho, por ejemplo, los sonetos de Herrera y los de Ronsard. Lo mismo se puede decir de Camões y Boscán. Su poética está unida por la comunidad de caminos por los que estos autores han de transitar. El análisis de los sonetos escogidos en este trabajo servirá para dilucidar esos elementos compartidos por todo el XVI europeo.

“Tão enlevado sinto o pensamento/ que me faz ver na terra o Paraíso”

Estos versos de Camões sirven como pasaje entre el análisis del proyecto de los poetas del XVI y la materia utilizada en esta tentativa. La poesía amorosa del período está fundada sobre elementos comunes y estos están representados en los sonetos del autor portugués y de Herrera.

La temática básica de esta poética la constituye el amante enamorado que llora la indiferencia de su amada. Nace de este menosprecio la relación entre una mujer cuyas calidades se acercan a la perfección divina y un hombre consciente de que ella nunca será suya. El modo de manejar su “dolor” y la pertinacia en adorar a aquella que le desprecia dan a esta poesía características de móvil perpetuo.

Cantar las formas perfectas de la amada, tema que de cierta manera une los dos sonetos, además de ser actitud obligatoria en esta poética, abre también camino para comentar otros de sus temas importantes: la importancia del mirar y el neoplatonismo renacentista.

La dama será siempre capaz de exceder los símbolos naturales de perfección:

Olhos fermosos, em quem quis Natura
mostrar do seu poder altos sinais

(Camões p. 43)

Este retrato vosso é o sinal
ao longe do que sois, por desamparo
destes olhos de cá, porque um tão claro
lume não pode ser vista mortal

(Sá de Miranda p. 164)

Luz, en cuyo esplendor el alto coro
con vibrante fulgor está apurado;
de dulces rayos bello ardor sagrado,
do enriqueció Eufrosina su tesoro;

(...)

es ésta por quien fuerço al mal presente
que prueve su furor, y siempre'n vano
aventajar intento mi ventura.

(Fernando de Herrera p. 502)

Los ojos tienen más luz que el sol, el pelo es más dorado que el oro y la perfección de formas y colores de este cuerpo es la responsable del acercamiento del amante a la experiencia de lo divino. Eros es, en la teoría platónica del amor, un semi-dios y, como tal, une el hombre y los dioses. La belleza corporal, para el filósofo griego, representa la primera etapa de esta escalada. Conocer la perfección formal de un cuerpo significa el comienzo del camino que lleva a la *belleza esencial*. Los grados que se debe subir, según su Simposio, son:

Infatti, la giusta maniera di procedere da sé o di essere condotto da un altro nelle cose d'amore è questa: prendendo le mosse dalle cose belle di quaggiù, al fine di raggiungere quel Bello, salire sempre di più, come procedendo per gradini, da un solo corpo bello a due, e da due a tutti i corpi belli, e da tutti i corpi belli alle belle attività umane, e da queste alle belle conoscenze, e dalle conoscenze procedere fino a che non si pervenga a quella conoscenza che è conoscenza di null'altro se non del Bello stesso, e così, giungendo al termine, conoscere ciò che è il bello in sé.¹³

El amante, cuando tiene los ojos puestos en aquella que ``de tanta estranheza [é] ao mundo'', dentro de esta poética hiperbólica, parece escalar de un solo golpe todas las etapas que lo separan del ``Paraíso''. Los rasgos de la amada serán siempre descritos como ``Olhos fermosos, em quem quis Natura/ mostrar do seu poder altos sinais'', ojos que no pueden ser ``vista mortal'' sino ``dulces rayos'' cuyo ``ardor [es] sagrado''.

El peso de Platón sobre este período puede sopesarse a través de la gran cantidad de comentarios a su obra¹⁴. Sus ideas llegan a finales del siglo XV a las manos de uno de sus

13 Platone, *Tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2000, p. 518

14 ``A filosofia platônica estava em moda no século XVI. Generalizara-a e propiciara-lhe favor o movimento geral de reação antiaristotélica. Mas foi o sentimento artístico dominante no tempo, mais do que tal preocupação filosófica, que levou o seu tradutor italiano, Marsilio Ficino, a manter na *Academia Platônica de Florença*, por ele fundada, o

traductores más influyentes, el italiano Marcilio Ficino. En su comentario del Simposio, Ficino hace una buena síntesis de estas ideas del griego:

(...) Car l'Amour est désir de jouir de la Beauté. Et la Beauté, une splendeur qui ravit à elle l'âme humaine. La beauté du corps n'est rien d'autre que cette splendeur manifeste dans le charme des couleurs et des lignes. La beauté de l'âme aussi, splendeur fulgurante dans l'harmonie de la doctrine et des mœurs. Cette lumière du corps, ce n'est point les oreilles, l'odorat, le goût, le toucher, mais l'oeil qui la perçoit. Mais si l'oeil est seul à la percevoir, il est le seul à en jouir. L'oeil est donc seul à jouir de la beauté corporelle. Et puisque l'amour n'est rien d'autre que le désir de jouir de la beauté, et que seuls les yeux peuvent la saisir, celui qui aime le corps est comblé par la seule vision.¹⁵

El texto del autor italiano llama la atención en relación con otro aspecto muy relevante dentro de esta poética: la importancia de la visión en la conexión amante / amada. Entre todos los sentidos, la vista es el único capaz de poner al amante en relación con la belleza formal de su amada. Solo los ojos pueden gozar de la imagen de un cuerpo perfecto. En este contexto, descripciones como las de *El Divino* no pueden extrañar. Las ``trenças doradas`` cuyas imágenes Herrera pinta con tamaña atención aparecen en toda la poesía italianizante del periodo. Se crea a partir de tal característica una obra de alto valor pintoresco. Al lector le serán presentados todos los magníficos elementos que hacen al amante ``ver na terra o Paraíso``.

Estos ojos tan estimulados por la perfección formal de la imagen de la amada reciben también el ``veneno`` que hará al amante conocer las dolores más intensas. La indiferencia de la dama es descrita, dentro de esta poética, comúnmente como un ``golpe mortal`` que atraviesa los ojos para instalarse en el corazón.

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

(Garcilaso soneto VIII)

Tiernos i bellos ojos, encendidos
rayos d'Amor, por quien mi pecho siente
la herida inmortal que llevo ausente,
abrasada mi fuerça i mis sentidos.

culto quase religioso do filósofo do amor, de tão larga radiação no mundo culto, já pelo último quartel do século XV.'' In: Cidade, Hernâni, *Luis de Camões – o lírico*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1967, p. 169.

15 Ficino, Marsilio, *Commentaires sur le Traité de l'amour ou le Festin de Platon*, Paris, Archè, 2001, p. 48

(Herrera p. 526)

La herida terrible, qu'en mis ojos
de los vuestros entró i causó mi pena,
vengança toma ahora en vuestro yerro.

(Herrera p. 527)

Era la mia virtude al cor ristretta
per far ivi et negli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giú discese
ove solea spuntarsi ogni saetta. (Petrarca soneto 2)

La experiencia del acercamiento al *divino*, unida a la ``herida mortal`` instalada en el corazón, no podía sino derivar en la perturbación de los sentidos del amante¹⁶. El Amor, según el primer soneto de Ronsard à Cassandre, ``est sans raison,/ Un doux abus, une belle prison/ Un vain espoir qui de vent nous vient paistre¹⁷``. Intranquilo y doliente, el amante producirá un canto lleno de bellas paradojas como las del *prince des poètes*. Él será aquel que arderá en la nieve, que llorará para luego desatarse a reír. Su cuerpo y sus sentidos serán completamente tomados por esta ``ferida que dói, e não se sente¹⁸``. Como se ve en el soneto de Camões, perder el ``siso`` es efecto lógico para quien se encuentra delante de un ser que ``de tanta estranheza [é] ao mundo``.

Este hombre que conoce sentimientos tan opuestos, es también un heredero de la poesía del *Canzoniere*. Petrarca, usando de manera brillante el genero provenzal *de oppositis*¹⁹, compuso

16 ``La présence du sacré, étrangement mêlé, pour un goût moderne, à l'aventure toute profane, est, pour l'homme du XVIe s., naturelle : bien plus, l'engagement est ainsi consacré solennellement devant Dieu et devant les hommes, et la dame, dont l'apparition radieuse a bouleversé les sens et la raison de l'amoureux fervent, sera désormais adorée comme une divinité, dans le recueillement.`` In : Mathieu-Castellani, Gisele, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, ed Klincksieck, Paris, 1975, p. 38.

17 Ronsard, *Oeuvres complètes*, Paris, Ed. Galimard, 1993, p. 25

18 Verso de uno de los más conocidos sonetos de Camões: ``Amor é um fogo que arde sem se ver,/ é ferida que dói, e não se sente;/ é um contentamento descontente,/ é dor que desatina sem doer.// É um não querer mais que bem querer;/ é um andar solitário entre a gente;/ é nunca contentar-se de contente;/ é um cuidar que ganha em se perder.// É querer estar preso por vontade;/ é servir a quem vence o vencedor;/ é ter, com quem nos mata, lealdade.// Mas como causar pode seu favor/ nos corações humanos amizade,/ se tão contrário a si é o mesmo Amor?``

19 ``Dei tre sonetti della serie, è quello che più risente delle convenzioni del genere *de oppositis* (...)``. In: Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2010, edición de Marco Santaga, p. 655

La utilización de paradojas por los trovadores puede ser comprobada a través de los siguientes versos de Bernart de Ventadorn: ``Quest'amore così amabilmente/ mi piaga il cuore con dolce diletto,/ ché muoio al di cento volte di pena/ e altre cento di gioia rivoivo./ Il mio malanno há così bell'aspetto/ si da valere più d'ogni altro bene;/ poiché mi pare tanto buono il male,/ dopo l'affanno il bene sarà buono.`` In: *La poesia dell'antica provenza – testi e storia dei Trovatori*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1999, p. 177

sonetos que influirían sobre toda la poesía italianizante del XVI. Muy buen ejemplo son los ``Pace non trovo, et non ò da far guerra`` de Petrarca y el camoniano ``Tanto de meu estado me acho incerto``. Estos poemas son además puestos en paralelo por Hernani Cidade para mostrar la utilización que Camões hace de la obra del italiano²⁰:

Tanto de meu estado me acho incerto,	Pace non trovo, et non ò da far guerra;
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;	e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
Sem causa, juntamente choro e rio;	et volo sopra ´cielo, et ghiaccio in terra;
O mundo todo abarco e nada aperto.	et nulla stringo, et tutto ´mondo abbraccio.

La *sinrazón* del Amor y el torbellino de sensaciones que provoca en el amante están bien representados en los cuartetos de Camões. Aquel que está dominado por el ``golpo mortal``, ``sem causa, juntamente chor[a] e r[i]``. Como deja claro en el primer verso de su soneto Petrarca, tampoco él puede cambiar el estado en que se encuentra. Nada puede hacer frente esa ``belle prison``.

En el *Canzoniere*, según Francesco De Sanctis, este estado de completa incertidumbre proviene de un rasgo muy importante del pensamiento petrarquista: la disputa entre el concreto y el espiritual. Ello es recogido por los autores del XVI, de manera que las contradicciones que conocen los amantes de sus poesías, resultan, igualmente, de esa batalla entre la carne y el espíritu. Para el crítico italiano:

(...) Ma nel momento delle impressioni, tra le sue irrequietezze e agitazioni, circuito de fantasmi, par fuori la sua personalità: trovi il poeta e l'artista. Quello che sente è in opposizione con quello che crede. Crede che la carne è peccato; che il suo amore è spirituale; che Laura gli mostra la via che al ciel conduce; che il corpo è un velo dello spirito. E se in questo ``credo`` trovasse ogni suo appagamento, avremmo Dante e Beatrice. Ma non vi si appaga: l'educazione classica e l'istinto dell'artista si ribella contro queste astrazioni di uno spiritualismo esagerato; si rivela in lui uno spirito nuovo, il senso del reale e del concreto, così svillupato ne' pagani. Non si appaga l'artista, e non vi si appaga l'uomo; perché si sente inquieto, non ben sicuro di quello che crede e vuol far credere, e sente il morso del senso e tutte le ansietà di un amore di donna. Scoppia fuori la contraddizione, o il mistero. Il suo amore non è così possente che lo metta in istato di ribellione verso le sue credenze, né la sua fede è così possente che uccida la sensualità del amore. Nasce un fluttuar continuo di riflessioni contraddittorie, un sí de un no, un voglio e non voglio²¹

20 El intelectual portugués llama también la atención sobre las ``paradoxais contradicções do coração namorado`` que se encuentran en la poesía del italiano: ``O Poeta [Petrarca] diz, porém, *como arde*, faz a fina análise da sua alma cativa, dos seus desesperos e desfalecimentos, alternando com estados de beatitude, de pleno gozo espiritual, comprazendo-se, mais de uma vez, em notar as paradoxais contradicções do coração namorado, expressas em sonetos de larga e duradoura voga, a que adiante aludiremos.`` In: Cidade, *op. cit.*, p. 142

21 De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 260

La contradicción representada por estas sensaciones opuestas se prolonga en otro rasgo común a toda la poesía amorosa del XVI. Al contraste que provocan los adjetivos "claro" y "oscuro" utilizados juntamente, se une el placer que manifiesta el amante al sentir el dolor provocado por la dama, en aumento del poder expresivo de esta poética. El amante, hombre cuyo cuello tiene cercos alrededor –como en el soneto de Herrera–, a diferencia de quienes que viven en una prisión física, no desea la libertad. Las penas que sufre son descritas como las más horrendas para que sea aún más sorprendente el que no quiera librarse de ellas. Todo lo que se relaciona con la amada, aunque sea sufrimiento, es motivo de honor para el amante.

El discurso cuenta, así, con la garantía de un amor que no se va a romper ni con el sufrimiento provocado por la indiferencia del ser amado. Esta poesía que enriquece el *volgare* con sus variaciones sobre un tema – y a veces utilizando una misma estructura – puede seguir con sus desdoblamientos gracias a la certidumbre de un sentimiento que no se acaba jamás. Para el amante:

Bien que le mal, que pour vous je supporte,
Soit violent, toutesfois je ne l'ose
Appeller mal, pour ce qu'aucune chose
Ne vient de vous, qui plaisir ne m'apporte.

(Du Bellay soneto XXX)

Ora, enfim, sublimai vossa vitória,
Senhora, com vencer-me e cativar-me:
fazei disto no mundo larga história.

Que, por mais que vos veja maltratar-me,
já me fico logrando desta glória
de ver que tendes tanta de maltratar-me.

(camões p. 130)

La correcta comprensión de una poética compleja como esta, depende, en gran medida, del análisis de las intenciones de los autores. Como ha sido mostrado aquí, escribir en el XVI europeo significaba también desear permanecer en el tiempo y, en consecuencia, enriquecer con ello la

literatura de su país. El canto del poeta le ayudaría a conquistar la fama que tanto aspiraba. Esta intención está explícita tanto en los textos poéticos cuanto en los introductorios y en los manifiestos poéticos. Una de las maneras de alcanzar ese reconocimiento se valió de la utilización repetitiva de ciertos temas y estructuras de la poesía de Petrarca. Esta emulación otorga el carácter homogéneo de los sonetos de amor escritos en este periodo.

Sin embargo, no se puede de manera alguna olvidar que, además de compartir puntos de contacto, autores como Camões, Garcilaso y Ronsard – clásicos de las literaturas portuguesa, española y francesa – están también separados por espacios de lejanía. La genialidad de estos poetas no permite que los rasgos compartidos por todo el XVI – indispensables para la comprensión poética del período – transformen sus obras en un todo indivisible. En medio de la repetición surgen las características diferenciadoras de estas obras. Imposible, por ejemplo, leer el portugués y el francés en paralelo y no darse cuenta que el erotismo está mucho más presente en la obra ronsardiana que en la de Camões. Las obligaciones que regían el *hacer poético* no tocaban el poder de expresión individual. Estas demuestran solamente que la lectura de sus obras debe realizarse teniendo en cuenta el peso de la retórica clásica sobre el periodo.

Ediciones de los poetas citados

Camões, Luís de, *Lírica Completa II*, Maia, Casa da Moeda, 1986

Miranda, Sá de, *Poesia e teatro*, Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1981

Du Bellay, *Oeuvres poétiques – Tome I*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009

Sá de Miranda, Francisco de, *Obras completas – Volume I*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 2002

Vega, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Editorial Castalia, 1996

Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 2006

Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2010

Bibliografía

Bleuca, José Manuel, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970

Caravaggi, Giovanni, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, tirada aparte de la *Miscellanea di studi ispanici*, Istituto de Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1971-1973

Carpeaux, Otto Maria, *História da Literatura Ocidental (volume 2)*, Rio de Janeiro, Alhambra, 1978

Cidade, Hernâni, *Luís de Camões – o lírico*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1967

Green, Otis H., Amor cortés y visión platónica en la poesía de Boscan, en *Historia y crítica de la literatura española* (organización de Francisco López Estrada), Barcelona, Editorial Crítica, 2004

Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Revista de Occidente, Madrid, 1948

- ``Poesía de cancionero y poesía italianisante``, en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Gredos, Madrid, 1967, páginas 145-171

Mathieu-Castellani, Gisele, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, ed Klincksieck, Paris, 1975

Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1998

Weber, Henri, *La création poétique au XVIe siècle en France – de Maurice Scève à Agrippa D'Aubigné*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1994