

Los nombres del deseo en la poesía española del Renacimiento

Nos disponemos a examinar una serie de composiciones amorosas compuestas en el siglo XVI, pero nuestro objeto de estudio no es el amor sino el deseo.

Es bien sabido que el amor descrito por los poetas del Quinientos aparece impregnado de un corpus doctrinal de carácter filosófico que viene a aplicarse a todas las facetas de la vida humana. El neoplatonismo, el movimiento iniciado fundamentalmente por Marsilio Ficino en el siglo anterior, surgió a partir de la fusión ecléctica de materia platónica con elementos aristotélicos y especulaciones árabes y hebreas sobre el poder real del hombre para ascender hasta Dios y reunirse con él una vez abandonada la existencia terrenal.

El amor descrito por Ficino en sus comentarios a *El banquete* de Platón llegó a España fundamentalmente a través de tres textos: *El Cortesano* de Castiglione, magníficamente traducido por Boscán; *Los Asolanos* de Pietro Bembo, que codificaban la lengua poética petrarquista y los *Diálogos de amor* de Jehuda Abrabanel (o Abarbanel), más conocido como León Hebreo, auténtico esfuerzo por completar la doctrina y darle una apariencia de cohesión total.

Lavinello, el tercero de los recitadores del diálogo bembiano, conseguía cautivar a su distinguido público como ninguno de sus dos rivales, Perotino y Gismondo, cantores del amor antiguo, mediante una imaginería nueva que, trasladada al verso, convertía el discurso poético en un acontecimiento digno de la nueva mentalidad moderna. Porque, efectivamente, la doctrina neoplatónica del amor, tal y como la expone el mismo Bembo convertido en personaje de ficción en las últimas secciones del tratado de Castiglione, entraña diversas ventajas para el amante. Como no existe contacto físico pecaminoso, puede amarse libremente sin temor a la condenación eterna. La honra de los amantes queda, por lo tanto, absolutamente a salvo de toda posible pérdida. El ser humano puede seguir amando cuando es viejo, cuando ya ha perdido el ímpetu propio de la edad juvenil. Asimismo, el amante se ahorra los terribles

sufrimientos que amargaban la existencia de Perotino, el más triste y acongojado de los amantes imaginables.

La argumentación no puede ser más lógica: apartada toda voluntad de querer establecer un contacto físico (el amor neoplatónico sólo contempla como legítimos el beso, la audición de la voz, la visualización del objeto amado en que se ha depositado la belleza que es de Dios y el contacto entre las dos manos de los enamorados), ¿cómo seguir sufriendo? Perotino y los cantores de las tristezas del amor lamentan su fracaso a la hora de acceder a la consumación de su amor. Un amor pecaminoso porque implica la impureza corporal. Destinados los afectos a otro propósito, más puro y venerable, nada más y nada menos que a la salvación del alma a través de una escala trascendente, el amor se ennoblece y aparece en la lírica de los poetas neoplatonizantes como una fuente de consuelo y de confianza en la salvación. Sin embargo, la experiencia amorosa sigue tiñéndose de un sufrimiento que, en plena lógica, ya no debería existir.

¿Qué es lo que no funciona? La vivencia poética del amor sigue estrechísimamente vinculada a la del dolor tras la revolución poética protagonizada por Garcilaso. La imaginería de Lavinello aparece en toda su plenitud en la producción del toledano, pero el dolor por el desdén y la muerte de Elisa, y no la ascensión del alma, sigue siendo el motivo fundamental de su poesía.

Así llegamos a nuestra primera conclusión: parece que la vivencia del amor, fingida o recreada en el acto de escritura, viene acompañada de un dolor sin el cual el poema lírico amoroso pierde toda su razón de ser: el dolor es esencial y no accidental en el proceso sentimental.

Por esta razón, llegados a este punto, realizaremos una neta distinción que discriminará totalmente la clase de pasiones que nos detendremos a estudiar y las que no. Porque el dolor que tiene como origen la ausencia o el desdén no deberá incumbirnos. La idea matriz de este trabajo es la detección de unos determinados fragmentos, de carácter minoritario, donde el dolor no procede de los cauces habituales, es decir, de la frialdad o la ausencia por parte de la dama, sino de una perturbación terrible cuyo origen encontramos en la propia mente sintiente.

El deseo carnal amenaza el sistema neoplatónico y añade nuevos sufrimientos al poeta. El hecho de que el enamorado no siempre esté dispuesto a confesar el verdadero origen de sus desequilibrios, aunque nos movamos, evidentemente, dentro de la ficción literaria, añade interés a la investigación. Allí donde haya espanto más que dolor, temor a la locura y a la perdición, quizás haya también un deseo punzante que perturbe la

armonía renacentista (armonía que existía en la serena y estoica experimentación del dolor). Cuando el deseo acomete a una mente, la angustia no procede de un hecho exterior, sino del interior del propio espíritu que experimenta el impulso. Esto es esencial para entender por qué el deseo es rechazado sistemáticamente por los amantes en calidad de aberración: mientras el amor surge del contacto con un ente que participa, a través de su belleza y su virtud, de la divinidad, el deseo carnal se impone como una promesa de condenación. No hay hecho que lo motive, como la muerte de la dama o su desdén: es espontáneo y sus efectos desoladores pueden darse incluso en caso de que se consume la pareja.

¿Cuál es la frontera que separa el amor del deseo? ¿Es ésta nítida a nuestra capacidad de interpretación? Sí: mientras el deseo engendra rechazo, a ningún petrarquista se le ocurriría jamás renunciar al amor en virtud del bienestar anímico. Mientras en poesía medieval existía la posibilidad de arrepentirse (existen casos literarios de amantes arrepentidos que se retiraban a orar lejos de la dama, e incluso de rupturas escandalosas) el amor moderno se define por la fidelidad absoluta al amor, del cual deben vivirse como glorias hasta las penas más extremas. Una cosa es que el poeta petrarquista lamente los trabajos a que le somete el amor, y que se alegre cada vez que logre la libertad, y otra muy diferente es que ataque la naturaleza misma del amor, considerándola aberrante. El amor en sí no se condena nunca desde un punto de vista moral, es una potencia pura.

Los casos de poetas que manifiestan orgullo de sufrir no tendrían número. Quizás unos taxativos versos de Herrera nos expresen este convencimiento (frecuentemente expresado mediante técnicas discursivas de cuño cancioneril):

Callo la gloria que siento
en mi dulce perdición,
por no perder el contento
que tengo de mi pasión.¹

La actitud favorable hacia el dolor no puede ser más clara: el amante disfruta en secreto de sus pasiones, de sus enfermedades, las sufre en silencio y las considera una heroicidad a la que dedicar gustosamente toda una existencia abnegada. Ahora bien, escuchemos la voz del mismo poeta, Fernando de Herrera, en un contexto muy diferente:

De la süave faz la nieve pura,
la limpia, alegre y mesurada frente,
do mostrarse la púrpura procura,
y appena osa, y al fin osadamente
quiere mostrarse, fueron en mi daño
causa deste pestífero accidente.
Cual yo quedase, hecho de mí estraño,
sábelo Amor, qu'en la miseria mía
me da ocasión para mayor engaño.²

¿Dónde está la gloria de sufrir? Qué clase de *miseria*, *daño* o *pestífero accidente* deja a un amante *hecho extraño de sí mismo*, es decir, alienado, alejado de toda serenidad y todo equilibrio? Si la diferencia entre amor y deseo era tan limpia para un psicólogo de primer orden como fue el sevillano, además de un gran estudioso y teórico de la poesía, ¿por qué no podemos seguir sus mismas directrices con la misma limpidez clasificadora?

Son muy escasos pero elocuentes los ejemplos similares repartidos por la poesía renacentista española. Veamos, a modo de ejemplo, esta confesión de Francisco de la Torre:

En el alma traigo
hierba ponzoñosa,
y en los ojos cosa
con que más la arraigo.³

¿Puede obtenerse una definición más perspicua de lo que es una pulsión erótica insatisfecha? El deseo carnal (si se ve satisfecho es callado por el poeta) aparece en la poesía renacentista bajo el nombre de un veneno mortal, de una enfermedad irracional, de origen ajeno a toda noción de virtud o divinidad, que crece sin freno minando la sólida confianza en la razón. Esta definición es ambigua y puede confundirse con la metáfora de un amor especialmente intenso, si no fuera porque el amor debe ordenar el universo y darle un sentido espiritual. Hay claroscuros desde el principio en la concepción del amor como *deseo de gozar lo bello*. ¿Implica poseer el gozar? ¿Puede lo bello y puro engendrar una emoción desordenada que condene el alma del amante?

¹ HERRERA, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1986, p.5.

² Obra citada, p.285.

³ BLECUA, José Manuel, *Poesía de la Edad de Oro I: Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1984, p.274.

Existe un texto poético que plantea estas cuestiones como ningún otro, y además no lo hace de forma aislada, sino que todo él se dedica a investigar sobre los estragos causados por el deseo carnal. Como no podía ser de otro modo, su autor es Garcilaso de la Vega, el poeta más sutil y matizado de la poesía española.

Su canción IV constituye, que conozcamos, el único texto poético renacentista que se atreve a indagar en las zonas más oscuras de la mente para encontrar en ella muestras de inclinaciones perturbadoras. Por lo tanto, más que en cualquier otra composición, nuestros argumentos se centrarán en un testimonio tan excepcional, ya que a la originalidad temática aquí descrita debemos, en este caso, añadir la extraordinaria calidad de los versos de Garcilaso.

La tensión discursiva con la que se nos describe la pasión es evidente y ha sido anotada por todos los comentaristas:

pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento,
que por agudas peñas peligrosas,
por matas espinosas,
corre con ligereza más que el viento,
bañando de mi sangre la carrera.⁴

La imágenes escogidas por Garcilaso son estridentes, buscan con una plasticidad insuperable dar fe de un auténtico estado de turbación. Lo más excepcional es que el poeta tiene la magnífica intuición de trasladar esta tensión a su discurso, proponiéndonos sólo en esta ocasión una estética tremendista que muy bien supieron captar dos de los más agudos anotadores de Garcilaso: Rafael Lapesa y Fernando de Herrera.

Lapesa describe en los siguientes términos la dicción visionaria del poeta:

Los primeros versos anuncian que los diques de la reserva han sido rotos: puesto que los males son ásperos, lo serán también las palabras; y, en efecto, el raudal del sentimiento, inestable y alógico, se desborda prestando tintes sombríos al análisis de estados anímicos⁵

Los comentarios de Herrera son intresantísimos. En primer lugar, elogia calurosamente la composición y señala el conflicto psicológico expresado en ella,

⁴ VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001, pp.82-83.

⁵ LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968, p.73.

situándose en el mismo punto de partida que todos los comentaristas modernos (la cursiva es nuestra):

Sola esta canción muestra el ingenio, erudición i grandeza de espíritu de Garci Lasso; porque es tan generosa i noble i afetuosa i llena de sentimientos, *i declara tan bien aquella secreta contienda de la razón i el apetito*, que oso dezir que ninguna de las estimadas de Italia le haze ventaja, i que pocas merecen igualdad con ella.⁶

Recalquemos que para Herrera la lucha entre lo racional y lo irracional es secreta. ¿Secreta para quién? ¿Para una hipotética amada a quien iría dirigida la composición? ¿Para el propio poeta? ¿Para el lector? El deseo no suele aparecer en la lírica, y en cambio, en la canción de Garcilaso lo hace con una transparencia insólita. Comentando el término *razón* (v.34), Herrera hace gala de su erudición para aportarnos unas informaciones fundamentales:

Platón hizo tres partes del ánimo: razón, ira i codicia o concupiscencia, si esto declara lo que es *cupiditas*; pero Aristóteles i otros, imitando a Pitágoras, dividen el ánimo en dos: partícipe de razón o racional, en quien ponen la tranquilidad, que es una constancia agradable i quieta, i esta parte, con la cual juzgamos i contemplamos, enseña i muestra lo que se debe hazer i huir; la otra, qu'es la irracional, está puesta en el apetito, [...] i en ella pusieron unos movimientos turbios de ira i codicia, contrarios i enemigos a la razón.⁷

Esta explicación nos da pie a glosar las principales características del deseo carnal expresado en la lírica amorosa renacentista.

En primer lugar, la existencia de un impulso desordenado identificado como pecaminoso conduce a la evidencia de que el yo sintiente no es único, sino que está formado de dos principios que conviven en el alma y que no siempre lo hacen de forma armónica.

La presión pugnaz de uno de los dos principios suscita la reacción de la potencia racional que reprime el impulso, creando una tensión que el poeta sabe expresar muy bien mediante metáforas de gran riqueza. Un buen ejemplo sería este soneto de exquisita matización psicológica, obra de Francisco de Medrano, un poeta que no

⁶ HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, p.514.

⁷ Obra citada, p.515.

pertenece estrictamente al siglo XVI pero que, como opina José Manuel Blecua, *tiene más de renacentista que de barroco*⁸:

Vive engañada mi fortuna loca
si de mi centro desasirme piensa,
porque no vio de el mar la furia inmensa
opuesta a su rigor más firme roca.

Será que con distancia mucha o poca,
el sentido divide, sin defensa,
de su gusto; mas, ¿cómo hará ofensa
al alma, do su bien o mal no toca?

¿Qué? Destiérreme a Italia o a Castilla,
que mientras de Amarili arder me veo
más distante, es mi ardor más infinito.

¿Quién, pero, forma de esto maravilla?,
si es tan madre la ausencia, de el deseo,
como la privación, de el apetito.⁹

El impulso irracional queda identificado como una ola que quiere llevarse consigo el alma del poeta. Éste reacciona oponiendo a su ímpetu una roca que resista el choque y evite el desastre. En el segundo cuarteto, encontramos la concreción terminológica de los dos elementos metafóricos: sentido y gusto, esto es, razón y apetito. Medrano afirma que el alma no quedará dañada en la contienda.

¿Podría haberle dañado un amor puro neoplatónico, o se está refiriendo a otro tipo de emoción?

La alienación es otro de los elementos esenciales que trae consigo el deseo, porque el poeta no reconoce como propios tan desatinados pensamientos como pueden ser los de abandonarse a la lujuria. La conciencia no puede atribuirse la autoría de unos impulsos que actúan contra ella misma: tiene que ser un principio exterior (el destino, Satanás o algún otro tipo de causalidad) el que actúe como motor de lo inconfesable. Medrano lo expresa en el segundo verso: el embate de la ola puede desequilibrarlo, hacerle perder su centro. En su caso, la agresión procede de la *fortuna loca*.

⁸ BLECUA, José Manuel, *Poesía de la Edad de Oro I: Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1984, p.16.

⁹ MEDRANO, Francisco de, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1988, p.268.

Veamos cómo unos versos de Francisco de Figueroa reproducen exactamente la misma situación que la descrita por Medrano (la cursiva es nuestra):

Pienso y encuentro el pensamiento en cosas
tan amargas al *gusto* y al *sentido*,
que torna atrás, temiendo ser perdido
por tan ásperas vías peligrosas.¹⁰

La necesaria *vuelta atrás* suele aparecer también en los momentos en que se plantea la dialéctica que describimos. El poeta se da cuenta de que está en peligro, reacciona racionalmente e intenta alejarse, ni que sea temporalmente, del objeto deseado. Esta huida de la situación de riesgo puede producirse en el pensamiento mediante el entretenimiento, o puede ser literal, como en el caso de Medrano, que no duda en querer ser desterrado. El exilio interior o exterior puede ser el remedio a la enfermedad del deseo. La distancia dañará al cuerpo, lo dividirá y someterá al máximo dolor, pero el espíritu permanecerá intacto.

Volviendo a la Canción IV de Garcilaso, nuestro principal motivo de análisis, encontramos en ella todos y cada uno de los elementos propios de la tensión producida por un impulso erótico carnal.

Alienación:

No vine por mis pies a tantos daños:
fuerzas de mi destino me trujeron
y a la que m'atormenta m'entregaron.¹¹

Reacción racional:

Mas de pura vergüenza constreñida,
con tardo paso y corazón medroso
al fin ya mi razón salió al camino;¹²

Vuelta atrás:

Entonces yo sentíme salteado
d'una vergüenza libre y generosa;
corríme gravemente que una cosa
tan sin razón hubiese así pasado;
luego siguió el dolor al corrimiento

¹⁰ MAURER, Christopher, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988, p.241.

¹¹ VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001, p.83.

de ver mi reino en mano de quien cuento,
que me da vida y muerte cada día,
y es la más moderada tiranía.¹³

Sin embargo, hay una nota adicional de autenticidad estética en la canción garcilasiana que no encontramos en los demás: el poeta reconoce haber sucumbido a las tentaciones allí donde todos los otros únicamente reconocen vacilaciones y dudas vividas en secreto. En Garcilaso, la contienda no sólo es más larga sino que también es más desigual. Por lo menos durante un instante, el principio irracional es el vencedor:

Estaba yo a mirar; y, peleando
en mi defensa, mi razón estaba
cansada y en mil partes ya herida;
y, sin ver yo quien dentro me incitaba
ni saber cómo, estaba deseando
que allí quedase mi razón vencida.¹⁴

Es decir, que el poeta reconoce no sólo haber dudado del cumplimiento de la virtud, sino también haber conspirado durante un momento de flaqueza contra la razón, la *señora* a cuyo gobierno finalmente se someterá. Hay más motivo de culpa en Garcilaso que en Medrano, puesto que éste sólo reconocía la agresión de una fuerza exterior intrusa. Medrano no presentaba una lucha tan reñida, se limitaba a señalar la resistencia efectiva de la roca ante la potencia desatada de la ola.

Las *contrafacta* de Garcilaso, esto es, las versiones a lo divino de su poesía pueden prestarnos una indicación útil a nuestro análisis. Existe una curiosa tesis doctoral dedicada a esta materia, escrita por Nak Won Chol y publicada por la Universidad Complutense de Madrid en 1988. En este trabajo se distinguen los autores que tomaron versos completos o estructuras sintácticas o léxicas de algún poema concreto de quienes directamente se dedicaron, de forma extensiva y más consciente, a convertir todos los significados en sacros introduciendo pequeñas innovaciones que hacían cambiar por completo la fisonomía de los poemas. Entre los poetas del primer grupo encontraríamos nada más y nada menos que autores de la talla de un Lope de Vega, un Fray Luis de León, un San Juan de la Cruz y un Malón de Chaide, junto a

¹² Obra citada, p.83.

¹³ Obra citada, p.84.

¹⁴ Obra citada, p.84.

figuras muy menores como Cristóbal Cabrera, Juan Nadal, Alonso de Bonilla o Juan López de Úbeda. Del segundo grupo destaca el caso excepcional de Sebastián de Córdoba, autor especializado en la elaboración de *contrafacta*.

¿Qué es lo que más nos llama la atención de esta tesis? Que la canción IV no aparece nunca entre sus páginas. Mientras los autores saquean los sonetos más conocidos, las églogas y las demás canciones, parece que el texto que tanto nos interesa, por sus peculiaridades, no tuvo gran éxito entre los *contrafactores* que quisieron dotar a la poesía religiosa de toda la fuerza persuasiva de la profana.

Sin embargo, existe una versión a lo divino de la canción IV, la que publicó Sebastián de Córdoba en 1575 en su volumen *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*. En esta versión, donde Garcilaso decía:

De los cabellos de oro fue tejida
la red que fabricó mi sentimiento

Sebastián de Córdoba contrahace:

Del mundo y el demonio fue texida
la red que fabricó mi sentimiento¹⁵

Lo cual indica que el elemento de belleza femenina que más encadenaba la voluntad torcida del poeta se ha convertido en una entidad infernal y terrenal, en una tentación pecaminosa opuesta a los designios de la virtud. ¿A dónde queremos llegar? Todas las veces que Garcilaso realiza una *descriptio puellae*, la versión a lo divino transforma el objeto de alabanza en la Virgen. Cada vez que aparece amor, la versión lo hace derivar hacia el amor a Dios o al Crucificado. Es curioso que cuando asome el deseo, automáticamente se desestime la posibilidad de apreciarlo positivamente y se atribuya su origen a las fuerzas del mal. Sebastián de Córdoba leyó la canción garcilasiana en la misma dirección a la que apuntamos y no dudó en cristianizar el desorden psicológico vinculándolo al Demonio.

En el fondo, la distinción entre afecto amoroso e impulso irracional traslada al sistema filosófico moderno una vieja oposición de cuño medieval, la del *amor loco* contrapuesto al *buen amor*. En la poesía de Ausiàs March, uno de los autores que más tienen presente Boscán y Garcilaso, la contienda entre las dos maneras de entender el

¹⁵ CÓRDOBA, Sebastián de, *Garcilaso a lo divino*, Madrid, Castalia, 1971, p.132.

amor forma uno de los pilares temáticos básicos de toda su obra, sin entrar nunca en consideraciones platónicas. En este pasaje, por ejemplo, aparece claramente la censura del amor brutal (el *foll amor*) que rebaja al ser humano a un estado de animalidad, y lo contrapone al amor propio de los amantes distinguidos (*fin amor*), dirigidos por la razón y la necesidad de evitar el pecado.

L'enteniment a parlar no vench tart,
e planament desféu esta rahó,
dient que'l cors, ab sa complexió,
ha tal amor com hun lop o renart;
que lur poder d'amar és limitat,
car no és pus que apetit brutal,
e si l'amant veheu dins la fornal,
no serà plant e molt menys defensat.

Ell és qui venç la sensualitat;
si bé no és en ell prim moviment,
en ell està tot lo jutgament:
cert guiador és de la voluntat.¹⁶

El conflicto no puede estar mejor planteado: el amante conveniente es capaz de trascender sus impulsos brutales, vencerlos con su entendimiento (aunque no sean en él una fuerza flaca, un *prim moviment*), guiar su voluntad y juzgar su comportamiento. Así pues, el cristianismo y el aristotelismo ya permitían diferenciar, a grandes rasgos, el amor el deseo, pero no se señalaba al amor como vía de unión con Dios a través de una escala ascendente de paulatina desmaterialización y abstracción progresiva. He aquí por qué, en el siglo XVI, el *amor loco*, la lujuria, además de incitar al pecado, perturbaba las aspiraciones de todo pensador o poeta neoplatónico.

De Ausiàs March nos interesa señalar la extraordinaria aspereza de algunas de sus expresiones, que tanto en fondo como en forma, plantean el conflicto motor de su poesía en unos términos insólitos por su tensión. En el siguiente fragmento, por ejemplo, parece que el poeta esté amenazando a la dama con abandonarse a las manos de la lujuria porque el amor correcto y distinguido ya no es reconocido. La ingratitud conduce a la desesperación: el amante corre el riesgo de sucumbir a sus bajos instintos si sus altas aspiraciones no reciben ninguna clase de galardón:

¹⁶ MARCH, Ausiàs, *Poesies*, Barcelona, Barcino, 2000, p.82.

Ja tots mos cants me plau metr·en oblit,
fforagitant mon gentil pensament,
e fin·amor de mi·s parirà breument,
e sí com fals drut, cercaré delit.¹⁷

Garcilaso y Boscán, por lo tanto, disponían de un perfecto modelo de lengua poética que nada tendía a la serenidad y a la exploración de sentimientos armoniosos: la imaginería negativa de las aberraciones psicológicas encuentra en Ausiàs March un repertorio amplísimo. El valenciano reprocha a Dios que lo abandone en su existencia vil, como en la poesía amorosa le reprocha a la dama que tenga que abandonarse a la búsqueda de deleite.

La canción IV de Garcilaso, y parte de la lírica de Boscán, exploran el paisaje desafecto legado por el poeta valenciano y añaden un suplemento de desequilibrio al material de origen petrarquista. El toledano parece indicarnos, tanto al inicio como al final de su composición, lo que pretende ver cristalizado en los versos: una realidad interior conflictiva expresada mediante un discurso abrupto, acorde con el fondo desestabilizado. Por lo tanto, inferiríamos su plena conciencia estética de estar cultivando un cierto feísmo sublime apartado de la creación de belleza, circunscrito únicamente a una sola de sus composiciones. ¿Por qué no deberíamos suponer en Garcilaso la misma intuición estética que tuvieron un Goethe o un Byron? Talento no le faltaba en absoluto, como luego no faltó en nuestros mayores poetas barrocos (la cursiva es nuestra):

El aspereza de mis males quiero
*que se muestre también en mis razones.*¹⁸

El envío final, cierre convencional de las canciones en forma de apóstrofe a la propia canción, parece una nueva declaración de principios: la tensión experimentada por el yo poético es de tal magnitud que justifica el carácter presuntamente áspero de la composición (a Herrera le sobra razón cuando elogia su calidad):

Canción, si quien te viere se espantare
de la inestabilidad y ligereza
y revuelta del vago pensamiento,

¹⁷ Obra citada, p.92.

¹⁸ Obra citada, p.82.

estable, grave y firme es el tormento,
le di qu'es causa cuya fortaleza
es tal, que cualquier parte en que tocare
la hará revolver hasta que pare
en aquel fin de lo terrible y fuerte
que todo el mundo afirma que es la muerte.

Curiosamente, Bienvenido Morros señala versos de Ausiàs March como fuentes de dos de los pasajes de este fragmento. La influencia del valenciano estaría detrás de los tres primeros versos: *Si mon dictat veu algú variar / en ira-stich rebolt e'n mon voler* (poema LXX), y de los cinco últimos: *...perquè l'estrem de tots los mals es mort. / Aquella es lo darrer dan e turment... / sobre tots mals la mort port'avantatge* (poema XCII).

Si concedemos al envío de la canción valor de reflexión metapoética, la estructura del texto se nos revela circular puesto que se repetiría una intención al inicio y al final de la canción. Con todo, nos parece indudable la voluntad del poeta de proponer una pequeña aventura poética algo alejada de los acomodaticios vergeles de belleza propios de la imaginería renacentista: una revisitación de los laberintos psicológicos de la época medieval, llenos de fríos silogismos y de implacables inferencias metafísicas.

Bibliografía consultada:

- ALDANA, Francisco de, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, (Edición de Elías L. Rivers).
- ALDANA, Francisco de, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1994 (Edición de Rosa Navarro Durán).
- BEMBO, Pietro, *Los Asolanos/Gli Asolani*, Barcelona, Bosch, 1990 (Edición de J.M. Reyes Cano).
- BLECUA, José Manuel, *Poesía de la Edad de Oro I: Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1984.
- BOSCÁN, Juan, *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, Barcelona, PPU, 1993 (Edición, estudio y notas de Carlos Clavería).
- BOSCÁN, Juan, *Las obras poéticas de Juan Boscán*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957 (Edición de Martín de Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas).
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El Cortesano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, (Edición de Rogelio Reyes Cano).
- CÓRDOBA, Sebastián de, *Garcilaso a lo divino*, Madrid, Castalia, 1971 (Edición crítica de Glen R. Gale).
- FICINO, Marsilio, *De Amore o Comentario a "El Banquete" de Platón*, Madrid, Tecnos, 1986

- (Traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura).
- FICINO, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993 (Selección, Introducción y Notas de Pedro Azara. Traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz).
 - HEBREO, León, *Diálogos de Amor*, Barcelona, PPU, 1986 (Traducción de Carlos Mazo del Castillo. Introducción, edición, notas e índices de J. M. Reyes Cano).
 - HERRERA, Fernando de, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1986 (Edición de María Teresa Ruestes).
 - HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001 (Edición de Inoria Pepe y José María Reyes Cano).
 - LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
 - LAPESA, Rafael, *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.
 - MARCH, Ausiàs, *Poesies*, Barcelona, Barcino, 2000 (Edición crítica de Pere Bohigas, revisada per Amadeu-J. Soberanas y Noemí Espinàs).
 - MAURER, Christopher, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988.
 - MEDRANO, Francisco de, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1988 (Edición de Dámaso Alonso).
 - NAK WON CHOL, *Garcilaso a lo divino. Estudio crítico sobre el proceso de la contrafacción de la poesía garcilasiana en la Edad de Oro*, Madrid, 1988, Universidad Complutense de Madrid (Tesis doctoral).
 - RIVERS, Elias (ed.), *La poesía de Garcilaso: ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974.
 - VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001 (Edición de Bienvenido Morros).