

Un italiano de Arezzo en la corte del rey Arturo

Dámaso LÓPEZ GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Inglesa II
dlopez@filol.ucm.es

RESUMEN

Las relaciones de Petrarca con la literatura inglesa son difíciles de definir, se han minimizado o se han magnificado. Más allá de las imitaciones o préstamos, Petrarca ha servido para una variedad de funciones en la literatura inglesa que inspiran temas y formas nuevos. Si se toma como ejemplo uno de los rasgos mejor conocidos del petrarquismo, la caracterización del amante o el del canon de belleza femenino, puede comprobarse que en un autor como Shakespeare esos modelos inspiran una poesía que se aparta considerablemente del modelo petrarquista original.

Palabras clave: Petrarca, Wyatt, Surrey, Sidney, Shakespeare, influencia, historia de la literatura inglesa.

An Italian from Arezzo in King Arthur's Court

ABSTRACT

Petrarch's presence in English literature cannot be easily defined; such presence has been under or overestimated. Beyond imitations or loans, Petrarch has served a variety of purposes that inspired new topics and forms. If one of the best known features of Petrarchism is taken into account, the characterization of the male lover or the canon of female beauty, then it can be proved that these inspired a kind of poetry radically different from the Petrarchan model in such an author as William Shakespeare.

Key words: Petrarch, Wyatt, Surrey, Sidney, Shakespeare, influence, English literary history.

Una conocida obra de Mark Twain, *Un yanqui de Connecticut en la corte del rey Arturo*, puede servir para dirigir la atención hacia un modo de establecerse las relaciones culturales que acaso tenga importancia en el momento de examinar, a su vez, las relaciones de la poesía de Petrarca, del *Cancionero*, con la tradición británica de expresión en lengua inglesa. Se trata de un anacronismo, por supuesto, la corte del rey Arturo podría representar de forma imperfecta, en el examen que se lleva a cabo en esas páginas, en lo que se refiere a Petrarca, la corte de Enrique VIII o la de Isabel I, la corte de un país todavía no muy bien conocido en el resto de Europa. El italiano de Arezzo, a su vez, dista de ser un yanqui de Connecticut, sin embargo entre las dos aventuras, la del yanqui en la corte del rey Arturo y la de Petrarca en la corte inglesa, vale decir, en Inglaterra, hay una similitud de las correspondencias que deseo que se tenga en cuenta. La novela original del narrador americano era ya un anacronismo, pues la Inglaterra del siglo VI y su capital, Camelot, tal y como se describían en esta obra, poco tenían que ver con las del siglo VI, pues se parecían demasiado a la idea de la Inglaterra medieval que era común en el siglo XIX, tanto en

Inglaterra como en los Estados Unidos. Precisamente, la validez y la perpetuación de los estereotipos, el anacronismo o los malentendidos, las muchas formas de la incomprensión o de la simplificación, pero también las formas de estímulo recíproco, deben constituir los objetos de análisis de quien se acerque a la presencia de Petrarca en Inglaterra.

Uno de los motivos por el que Mark Twain decidió escribir la novela mencionada puede hallarse en un ensayo de Matthew Arnold, *Civilization in the United States*, una reflexión en la que el crítico inglés se permitía poner en tela de juicio los méritos de la civilización en los Estados Unidos. El libro del humorista americano, en sus momentos iniciales, era, sencillamente, un contraste inocente, un complejo juego de anacronías más o menos divertidas, pero al final de la redacción el juego se había convertido en una sátira inaceptable para el paladar literario británico: el libro fue rechazado por algún editor inglés, porque era demasiado crítico. Mark Twain acaso cambió de idea en el curso de la redacción de la obra, porque la condescendencia y superioridad de Matthew Arnold tanto irritaron al autor americano que el resultado final dejaba ver contrastes ciertamente sombríos entre los insensibles o bárbaros ingleses y los quizá algo toscos pero prácticos americanos, representantes de una nueva forma de entender la civilización más cuidadosa con el fondo que con las formas. Podría hablarse, pues, de una diferencia fundamental entre una sociedad rígidamente estamental, celosa de sus privilegios, y otra sociedad democrática o incluso populista. Debe señalarse, asimismo, una diferencia menos aparente, menos visible, pero acaso más importante que la anterior. Si hay que decidirse a favor de un modelo de civilización más avanzado en cuanto a refinamientos y cultura, en este caso el problema es más complejo, pues involucra el presente, el pasado y tal vez incluya también el futuro, y afecta a la propia idea de civilización. Quizá los ingleses del presente, del presente de Mark Twain, eran más refinados en cuanto a modales y a aspectos de etiqueta o protocolo, en suma, en lo relativo al refinamiento formal, pero, en cuanto a sensibilidad, formación, respeto, ¿estaban a la altura de sus parientes americanos? Es decir, ¿no hay dos conceptos de cultura y de civilización?, ¿uno que atiende a los aspectos formales y otro que atiende a los valores de la civilización relacionados con el más profundo respeto humano y coloca a éste por encima de los modales o de los privilegios de las clases sociales? El problema se daba entre el inglés del siglo VI y el yanqui del siglo XIX, es decir, se daba entre ingleses y americanos del siglo XIX. Se daba y se da, sin duda, dentro de cada cultura y en todos los tiempos. El contraste de una cultura de las formas, atenta sólo a lo superficial y al decoro, frente a una cultura atenta a los valores que, verdaderamente, hacen civilizados a los seres humanos —la cortesía, la piedad, el interés sincero por el bienestar de los demás, la justicia, la rectitud y las exigencias de una ética no coercitiva, etc.—, era demasiado tentador como para no prestarle atención. Todas estas complejas relaciones y reacciones quizá puedan verse al trasluz en las relaciones de la Inglaterra isabelina con Italia y con la cultura italiana.

Quizá podría señalarse que la integración de Petrarca en la cultura inglesa sigue un modelo de relación análogo. Inglaterra era un país que había estado en la periferia del Imperio Romano, que no exhibía en su haber ruinas que pudieran permitir hablar de Renacimiento, pero en el siglo XVI era un país con una extraordinaria

pujanza económica; un país que en el resto de Europa, sencillamente, no había tenido presencia significativa en el campo de lo literario o cultural, ni empezó a tenerla hasta el siglo XVIII o incluso posteriormente. La pujanza económica venía de la mano de un asombroso crecimiento literario del que el nombre de Shakespeare da cumplida cuenta. Sin embargo, quizá algunas de las notas que caracterizan los conflictos a los que alude Mark Twain afecten a la definición del modo de leer y entender a Petrarca en la Inglaterra renacentista.

¿Son los autores británicos los que hallan unas formas culturales que representan un modo de entender la vida que se fija menos en lo esencial, en lo verdaderamente civilizador, que en lo formal? ¿Consideraban los ingleses ya hacia 1600 que la poética de Petrarca y sus imitadores había pasado de moda? (Watson 1967: 2) ¿Son los refinados autores italianos los que, con algo de narcisismo, no se toman la molestia de considerar que pudiera haber otras forma de expresión de la cultura ajenas a las propias? Nunca se sabrá la respuesta a la tercera pregunta, pues no hubo influencias demostrables de la lírica inglesa en el Renacimiento italiano. Pero sí puede conocerse algo en relación con la primera. Las influencias y las formas que revistieron estas influencias muestran en cierta forma en qué pensaban los autores ingleses cuando leían las obras de Petrarca y cuando trasladaban sus lecturas al campo de los estímulos que inspiraban la escritura de sus propias obras. Las influencias demostrables otorgan a la presencia de Petrarca en la lírica inglesa rasgos propios.

La tradición literaria inglesa puede mostrar en todas las épocas de su historia una significativa presencia de la influencia de Petrarca, una influencia que ni siquiera está ausente del todo en una época como el Modernismo, en su versión anglosajona; pues no está ausente, por ejemplo, en una obra como la de T.S. Eliot, pues quien lea «The Love Song of J. Alfred Prufrock», póngase por caso, hallará, una vez más, la imagen del poeta que examina sus estados emocionales con minucioso rigor, que duda, que se encierra en sus cavilaciones con timidez, que calcula la distancia entre el deseo y la satisfacción de éste, que reflexiona sobre las diferentes manifestaciones del deseo, que da forma a una imagen doliente de sí mismo que trasciende el propio dolor, que considera la posibilidad de idealizar a su amada, en fin, todo un surtido de actitudes petrarquistas. Sin embargo, en la historia literaria de estas relaciones, quizá deba figurar el Renacimiento británico como el punto, si no más alto de esta influencia, sí el más interesante, algo que comparten las letras inglesas con las españolas o francesas. Acaso deba añadirse que la altura e interés de esta influencia debe examinarse con cuidado.

Concediendo que hayan podido perderse algunas traducciones, en 1625 sólo se habían traducido al inglés unos cincuenta poemas del *Cancionero*, de los cuales, significativamente, siete se tradujeron de la *Morte*; el resto, de la *Vita*. (Watson 1967: 2). La primera traducción completa del *Cancionero* a la lengua inglesa tuvo que aguardar a que hubiera transcurrido la mitad del siglo XIX. (Watson 1967: 3). La primera parte de *Don Quijote*, publicada en español en 1605, estaba traducida al inglés en 1612; la segunda parte de esta misma novela, publicada en español en 1615, ya estaba traducida en 1620. Cuando les interesaba de verdad, los ingleses eran diligentes. La influencia de Petrarca entre los metafísicos ingleses, entrado el siglo XVII,

toma más bien la forma de parodia. Pienso en John Donne, como caso significativo. Es evidente y notable la influencia de Petrarca entre los románticos, en John Keats, P.B. Shelley y William Wordsworth; y el siglo XIX victoriano rinde de nuevo homenaje al autor de Arezzo mediante traducciones, monólogos dramáticos, elegías y una gran variedad de actitudes y motivos literarios. Podría decirse que el siglo XVIII fue tal vez el siglo en el que fue menos visible esta presencia, al menos en sus manifestaciones canónicas. La insistencia de los ilustrados en los aspectos didácticos y satíricos de su poesía acaso dejaba poco lugar para el desarrollo de una poética más cercana a la sensibilidad renacentista, a la introspección, al análisis de las emociones, pero seguro que en la poesía de la sensibilidad y en el desarrollo de lo sentimental pueden encontrarse huellas de modelos petrarquistas.

Debe añadirse a lo ya dicho que la influencia del *Cancionero* de Petrarca de ninguna manera ha de medirse tan solo por las traducciones, pues junto a quienes podían leerlo en el original se hallaban quienes podían leerlo en francés; mientras que, por supuesto, el nombre de Petrarca se asociaba en la tradición británica, con toda naturalidad, a su obra redactada en latín. Más aún, los imitadores de Petrarca, para los poetas ingleses que leían en francés, italiano, español o portugués, debían de ser lectura inevitable, de forma que puede hablarse de una difusa influencia del autor que no está directamente unida a su obra, sino que abarcaba toda una serie de manifestaciones difíciles de enumerar. En cualquier caso, la escasez o la inexistencia de la influencia no fue fruto del desconocimiento.

En una de las imágenes que se ha popularizado del petrarquismo hay un rasgo de las relaciones humanas que se ha singularizado de forma especial, es el que, con términos prestados del psicoanálisis, se define como masoquismo. Pero antes de abordar este problema debe tenerse cuenta una valoración global de la figura de Petrarca. Interesa destacar en esta valoración el hecho de que se trata de una apreciación anterior a la preocupación por el destino de la literatura, por lo tanto, es un ejemplo de una época que creía con fe ciega en la universalidad y credibilidad del canon literario.

El autor que he elegido, T.B. Macaulay, para dar contorno y volumen a esta imagen, pertenece a la historia del pensamiento crítico victoriano:

No debe de ser fácil hallar un autor cuya fama, cuando se tienen en cuenta tanto su extensión como su duración, pueda considerarse a la altura de la de Petrarca. Han transcurrido cuatro siglos y medio desde su muerte. Todavía hoy en día, sin embargo, a los habitantes de todas las naciones del mundo occidental les son tan familiares su carácter y sus aventuras como las de los nombres más ilustres y las anécdotas más recientes de sus propias literaturas nacionales. Sus detractores deben reconocer que esto no lo habría logrado alguien desprovisto de todo mérito. Sus admiradores deben reconocer que sólo el mérito de Petrarca no lo habría encumbrado al lugar eminente al que aún no han llegado Shakespeare, Milton o Dante —esa eminencia que ningún otro escritor moderno, exceptuado acaso al propio Petrarca y a Cervantes—, la eminencia de una reputación europea¹. (Macaulay 1900: 23).

¹ «It would not be easy to name a writer whose celebrity, when both its extent and its duration are taken into account, can be considered as equal to that of Petrarch. Four centuries and a half have elapsed since its

De la fama de ciertos escritores puede decirse que trasciende lo literario cuando su obra ha dado forma a algún mito contemporáneo, sea Don Quijote, Don Juan, Fausto, Hamlet, Otelo o Romeo. Lo mismo puede decirse de otros autores que no han creado una única figura literaria, pero han sabido interpretar las tribulaciones de la sociedad humana y han sabido darle la expresión adecuada, como, por ejemplo, hizo Kafka. El caso de Petrarca, como el de estos otros autores, no puede explicarse únicamente por sus méritos literarios, sino por su capacidad para dar una definición de la pasión amorosa y de la conducta de los amantes que ha atraído en Europa, durante unos seis siglos, el interés de poetas, sociólogos, pensadores, historiadores de la cultura, psicólogos, desde que los hubo, y, por supuesto, de los propios amantes.

Deseo aislar un aspecto de la figura del amante masculino petrarquista. Un aspecto, sin duda, relevante, pero que de ningún modo abarca el conjunto de actitudes que se asocian al nombre del petrarquismo. El problema que deseo señalar es el del masoquismo, cuya presencia en Petrarca es notable, mientras que su ausencia, en buena parte de la lírica inglesa, especialmente en la serie de sonetos de Shakespeare, no es menos notable.

La definición del masoquismo, como se sabe, es tardía en el vocabulario psicoanalítico de Sigmund Freud. No sólo es tardía, es además una definición sobrevenida que, en palabras del psicólogo vienés, podría poner en peligro todo el edificio del psicoanálisis. De forma que señalar hacia el masoquismo no es mencionar un campo más o menos exento de conflictos, como pudiera ser el del simbolismo onírico o del complejo de Edipo. No; el masoquismo es algo que aparece en el psicoanálisis como un problema del propio análisis, como un problema que afecta a la propia configuración de la teoría psicoanalítica, es un problema precariamente integrado en la teoría general. Hago esta observación para añadir a continuación que el interés de este fenómeno radica precisamente en su rara problematicidad.

El masoquismo, sencillamente, no había existido como tal hasta la llegada del psicoanálisis, pero, retrospectivamente, pudo explicar un sinfín de conductas de las personas y también pudo explicar las diferentes formas artísticas en las que aquéllas se traducían. En 1924, cuando ya Freud había erigido lo más importante del edificio del psicoanálisis, creyó necesario dar cuenta de un fenómeno que, aunque pudiera parecer poco importante, afectaba a las vigas maestras de su edificio conceptual; se trataba del problema del masoquismo.

Desde el punto de vista económico, la existencia de la aspiración masoquista en la vida pulsional de los seres humanos puede con derecho caracterizarse de enigmática. En efecto, el masoquismo es incomprensible si el principio del placer

death. Yet still the inhabitants of every nation throughout the western world are as familiar with his character and his adventures as with the most illustrious names, and the most recent anecdotes, of their own literary history. His detractors must acknowledge that it could not have been acquired by a poet destitute of merit. His admirers will scarcely maintain that the unassisted merit of Petrarch could have raised him to that eminence which has not yet been attained by Shakespeare, Milton or Dante —that eminence, of which perhaps no modern writer, excepting himself and Cervantes, has long retained possession— an European reputation».

gobierna los procesos anímicos de modo tal que su meta inmediata sea la evitación de displacer y la ganancia de placer. Si dolor y displacer dejan de ser advertencia para constituirse ellos mismos en metas, el principio de placer queda paralizado, y el guardián de nuestra vida anímica, por así decir, narcotizado. (Freud 1992: 165).

El masoquismo se convertía en enigmático al obstaculizar los impulsos de vida que triunfaban, normalmente, cuando no mediaba una patología de la que dar cuenta. El hecho de que el masoquismo fuera incluso una patología, si lo fuera, socialmente admitida, inocua, era uno de los motivos que añadían un interés especial a sus enigmáticos definición y origen.

No figura el problema del masoquismo en estas páginas porque tenga un interés especial conocer su compleja fundamentación, analizar sus reformas y redefiniciones en el plano teórico. Todo esto, con ser interesante, es secundario cuando se trata sólo de fijar su verdad histórica o la luz que pudiera arrojar sobre conductas del pasado. Ni siquiera es importante conocer con precisión su etiología. En la doctrina del psicoanálisis el masoquismo es un fenómeno del que hay que dar cuenta debido precisamente a la constatación empírica de su existencia, debido al hecho de que hay conductas masoquistas que es necesario explicar dentro de una teoría general de la psique humana. El propio Freud concluía su estudio, después de ratificar su confianza en el psicoanálisis, afirmando que en el individuo masoquista algo se había perturbado de forma que el impulso destructivo que debía dirigirse hacia el exterior se dirigía hacia el interior del individuo, pero el componente erótico con el que se aliaba aquel impulso autodestructivo contribuía a alimentar un placer que ni siquiera el suicidio o el martirio voluntario podían impedir.

Así, el masoquismo moral pasa a ser testimonio clásico de la existencia de la mezcla de pulsiones. Su peligrosidad se debe a que desciende de la pulsión de muerte, corresponde a aquel sector de ella que se ha sustraído a su vuelta hacia afuera como pulsión de destrucción. Pero como, por otra parte, tiene el valor psíquico (*Bedeutung*) de un componente erótico, ni aun la autodestrucción de la persona puede producirse sin satisfacción libidinosa. (Freud 1992: 176).

La importancia de estas reflexiones, el enigma psicológico que proponen, su relevancia en un momento en el que un país adquiere su mayoría de edad literaria, brillantemente, en una edad en la que tenía que competir con Italia, Francia y España, en el periodo de mayor esplendor de cada una de estas tres culturas nacionales, acaso nunca superado, no es poco significativo. De la mano de Petrarca llega a Inglaterra algo de lo que puede adjetivarse de masoquista, según la descripción de Freud, pero el autor italiano dejó en este país una huella menos honda en el poema breve amoroso, que la que dejó en el resto de Europa.

Las primeras adaptaciones de los sonetos de Petrarca son, seguramente, una de las vías de entrada de esta nueva forma de concebir la relación amorosa. Quizá el cristianismo, común a Inglaterra y a Italia, pudiera explicar una predisposición también común a ambos países para entender algunos de los problemas del masoquismo. En cualquier caso, la presencia de Petrarca debe entenderse de una forma que

no puede emplear sólo los criterios de fidelidad en la interpretación, ni siquiera el de adaptación a los gustos británicos de la época. ¿Podiera haber otros criterios? Piénsese en la lectura de un poema que podría sobresaltar a unos lectores que no estuvieran quizá preparados para entender lo que se les decía. Piénsese en que algunas de las ideas que llegaban a Inglaterra quizá no suscitasen el interés o la simpatía. Véase un ejemplo, léase el soneto CXL de Petrarca:

Amor, che nel penser mio vive et regna
e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene,
talor armato ne la fronte vène:
ivi si loca, et ivi pon sua insegna.

Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna
e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene,
ragion, vergogna et reverenza affrene,
dì nostro ardir fra se stessa si sdegna.

Onde Amor paventoso fugge al core,
lasciando ogni sua impresa, et piange, et trema;
ivi s'asconde, et non appar più fore.

Che posso'io far, temendo il mio signore,
se non star seco infin a l'ora extrema?
Ché bel fin fa chi ben amando more.
(Petrarca 1996: 680).

Jacobo Cortines, traductor español, lo vierte de la siguiente forma:

Amor, que en mi cerebro vive y reina
y su asiento mayor tiene en mi pecho,
a veces a la frente armado viene,
y allí acampa, y allí su enseña pone.

Aquella que a sufrir y a amar enseña
y quiere que al deseo y la esperanza
frenen razón, vergüenza y reverencia,
desdeña para sí nuestra osadía.

Al pecho, pues, Amor huye medroso,
dejando toda empresa, y llora, y tiembla;
y allí se esconde, y ya no sale afuera.

¿Qué puedo hacer, si mi señor se asusta,
si no es estar con él hasta la muerte?
Que buen fin halla quien amando muere.
(Petrarca 1984: 509).

Bien se ve que la versión española busca las equivalencias hasta el último rincón sin preocuparse por añadir nada que no esté justificado por rigurosos criterios

filológicos. Si se toma este mismo ejemplo a través de sus dos primeras versiones inglesas, la de Thomas Wyatt y la de Surrey, se advierte con claridad que los traductores tuvieron que considerar, de alguna forma, la aceptabilidad moral del poema por parte de los lectores. La primera versión corresponde a sir Thomas Wyatt:

The Long Love That in My Thought Doth Harbour

The long love, that in my thought doeth harbar,
And in myn hert doeth kepe his residence,
Into my face preseth with bolde pretence,
And therin campeth, spreding his baner.
She that me lerneth to love and suffre,
And willes that my trust and lustes negligence
Be rayned by reason, shame and reverence,
With his hardines taketh displeasur.
Wherewithall vnto the hertes forest he fleith,
Leving his entreprise with payn and cry;
And there him hideth, and not appereth.
What may I do, when my maister fereth,
But in the feld with him to lyve and dye?
For goode is the liff, ending faithfully.

(Wyatt 1966: 4-5).

Henry Howard, Earl of Surrey, por su parte, lo traduce de la siguiente forma:

Love, That Doth Reign and Live Within My Thought

Love that doth raine and live within my thought,
And buylt his seat within my captyve breast,
Clad in the armes wherin with me he fowght,
Oft in my face he doth his banner rest.
But she that tawght me love and suffre pain,
My doubtfull hope and eke my hote desire
With shamfast looke to shadoo and refrayne,
Her smyling grace convertyth streight to yre.
And cowarde love, than, to the hert apace
Taket hys flight, where he doth lorke and payne;
His purpose lost, and dare not show his face.
For my lordes gylt thus fawtless byde I payne,
Yet from my lorde shall not my foote remove.
Sweet is the dead that taketh end by love.

(Howard 1964: 3).

Si se compara el último verso con el grado de exactitud que muestran las equivalencias de los demás versos, no caben muchas dudas de que ambos traductores se tomaron su oficio con cierta libertad que no se habían autorizado a sí mismos en los versos precedentes. No se atrevieron a traducir con fidelidad lo que se decía en este último verso o quizá no quisieron hacerlo. Quien más se aleja del original es Wyatt. Para este

traductor, debía de resultar particularmente difícil adaptar al inglés lo que tan claramente se dice en italiano, es decir, que es una buena muerte la de quien muere amando. El primer traductor inglés dice algo que no puede considerarse ni parecido, «For goode is the liff, ending faithfully». El énfasis cae sobre la vida, ha sido una buena vida la que ha concluido con fidelidad. Es la vida la que se califica de buena, porque se ha redimido con una muerte coronada por la fidelidad, pensamiento noble y piadoso donde los haya. ¿Dónde está la gozosa entrega a la muerte que pide el soneto de Petrarca? Surrey se acerca algo más al sentido del texto inglés, pero su timidez o sus dudas aún dejan ver que el pensamiento expresado por Petrarca le parece demasiado atrevido para verterlo con mayor fidelidad: «Sweet is the dead that taketh end by love». En este caso, el lector echa de menos la intencionalidad del amante que desea una muerte que ha de ser dulce porque la propicia el amor. La traducción de Surrey subraya la pasividad, la agencia del italiano, la intervención de la voluntad, «Ché bel fin fa chi ben amando more», se diluye en la traducción inglesa en la pasividad de una muerte a la que se llega sin que intervenga la voluntad humana. Compárese con la tradición española. Sin ir más lejos, el comendador Escrivá, en el paso del siglo xv al xvi, ya mezclaba gozos y muerte con perfecta naturalidad: «Ven, muerte, tan escondida / que no te sienta conmigo, / porque el gozo de contigo / no me torne a dar la vida». Imágenes como éstas seguirán siendo frecuentes todavía en la lírica española del siglo xvii.

Un soneto como el ccv, por ejemplo, uno de los muchos que juegan en el *Canzonero* con las antítesis, «Dulce ira, desdén dulce y dulces paces, / dulce mal, dulce afán, dulce gemido» (Petrarca 1983: 263), no se tradujo al inglés hasta el siglo xviii (Watson 1967: 19). ¿Había algo que desagradaba al gusto inglés en este conceptismo paradójico y acaso autodestructivo?

El escenario del amor cortés, el del caballero, el del asedio, el de la lucha exterior que es el correlato de la lucha interior, el conflicto entre la cabeza y el corazón, todo esto podía pasar sin mayor dificultad a la lengua inglesa, los sentimientos autodestructivos o masoquistas, sin embargo, parece que no hallaban una recepción tan complaciente.

Puede traducirse, no obstante, incluso mucho peor que lo ya mencionado. Si se toma otro ejemplo del propio Wyatt, el del soneto cxc, puede verse una forma diferente de adaptación:

Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando 'l sole a la stagione acerba.

Era sua vista sì dolce superba,
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:
come l'avaro che 'n cercar tesoro
con diletto l'affano disacerba.

«Nessun mi tocchi —al bel collo d'intorno
scritto avea di diamanti et di topazi—:
libera farmi al mio Cesare parve».

Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.
(Petrarca 1996: 824).

Que se corresponde con la siguiente versión española:

Sobre la hierba, cándida una cierva
con sus dos cuernos de oro vi mostrarse,
debajo de un laurel, entre dos ríos,
saliendo el sol en la estación florida.

Era mirarla una visión tan dulce
que dejé toda cosa por seguirla;
como el avaro que al buscar el tesoro
endulza los afanes con deleite.

«Nadie me toque —en torno al cuello escrito
con diamantes tenía y con topacios—:
a mi César le plugo hacerme libre».

Y ya alcanzaba el sol el mediodía,
cuando aún sin saciarme de mirarla
caí en el agua, y vi que ya no estaba.
(Petrarca 1984: 611).

Es bien sabido que en este delicado poema Petrarca habla de la imaginación y habla de la fuerza de su propia imaginación para convocar la imagen de Laura. La fuerza de la ilusión termina por hacer creer al poeta que es real lo que no es sino un espejismo, y el poeta termina cayéndose en un río al perseguir la imagen. Sir Thomas Wyatt se inspira en este poema para escribir lo siguiente:

Who so list to hount

Who so list to hount, I knowe where is an hynde,
But as for me, helas, I may no more:
The vayne travaill hath weried me so sore.
I ame of theim that farthest commeth behinde;
Yet may I by no meanes, my weried mynde
Drawe from the Diere: but as she fleeth afore,
Faynting I folowe. I leve of therefore,
Sins in a nett I seke to hold the wynde.
Who list her hount, I put him owte of dowbte,
As well as I may spend his tyme in vain:
And, graven with Diamonds, in letters plain
There is written her faier neck rounde abowte,
Noli me tangere, for Cesars I ame;
And wylde for to hold, though I seme tame.
(Wyatt 1966: 7).

En este caso, no debería hablarse de traducción, porque lo único que ha quedado del poema original es la imagen cinegética, mientras que la aparición, la pura contemplación, el dolor de la ilusión, la idealización de la amada, la decepción, se han convertido en inglés en una suerte de *vaudeville* en el que el poeta compite con el propio rey por una cortesana. Sin duda, aquí, el traductor ni siquiera ha intentado vencer su resistencia, se ha dejado llevar por su instinto y ha creado un poema en el que la imagen doliente del poeta ha sido sustituida por la imagen cínica del cortesano que se retira de la contienda porque fuerzas más poderosas que las suyas reclaman una presa, porque la propia presa, aunque parece dócil, es, en realidad, no menos peligrosa que su regio pretendiente. El amor desdeñado o inalcanzable se pone al servicio de una moral cínica que se contenta con informar a otros posibles amantes de los peligros de semejante cacería. Al amor inalcanzable se responde con el menosprecio, pero no con resignación ni con ninguna otra de las reacciones previsibles en el código de conducta petrarquista.

Sin embargo, esta actitud, que ya anticipa desdenes shakespearianos, nació, aunque a contrapelo, de un poema de Petrarca. La imitación, en este caso, consistió en subvertir los valores de esta versión idealizada y estilizada de la pasión amorosa, una pasión que vive en la imaginación y que se alimenta más de imágenes que de cuerpos de carne y hueso. La insistencia en el tacto sirve precisamente para aplazar hasta la eternidad el contacto físico.

Estas variaciones o interpretaciones de los textos petrarquistas no se limitan a la esfera de las relaciones personales o amorosas. Hay otro poema de Petrarca, el soneto CCCX, que se ha convertido en un clásico de los comentarios en la tradición escolar británica. Cuando se valora la influencia de Petrarca, suele describirse esta traducción como una adaptación de la flora y la fauna italiana a la flora y la fauna inglesas:

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et cantar augelletti et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.
(Petrarca 1996: 1190).

La versión española, con rigurosa fidelidad, vierte en sus términos la descripción del soneto italiano:

Céfiro vuelve, y vuelve el tiempo bueno,
y las hierbas y flores, su familia;
y llora Filomena y pía Progne,
y brota la florida primavera.

Los prados ríen, y se calma el cielo;
Jove se alegra de mirar a Venus;
de amor se llenan aire, tierra y agua,
y cualquier animal de amar se acuerda.

Mas para mí retornan los más graves
suspiros que del hondo pecho arranca
la que al cielo sus llaves se ha llevado;

y el canto de las aves, y las flores,
y los dulces encantos femeninos
son un desierto, o son como las fieras.
(Petarca 1984: 887).

En el texto inglés, traducido por Henry Howard, Earl of Surrey, sin embargo, las cosas cambian de forma radical.

The Soote Season

The soote season, that bud and bloom furth brings,
With grene hath clad the hill and eke the vale;
The nightingale with fethers new she singes;
The turtle to her make hath tolde her tale.
Somer is come, for every spray nowe springes;
The hart hath hong his olde hed on the pale;
The buck in brake his winter coat he flinges,
The fishes flote with newe repaired scale;
The adder all her sloughe awaye she slinges,
The swift swallow pursueth the flyes smale;
The busy bee her honye now she minges.
Winter is worne, that was the flowers bale.
And thus I see among these pleasant thinges
Each care decayes, and yet my sorow springes.
(Howard 1964: 2).

No hay tal adaptación. La diferencia es una diferencia de matiz, pero es relevante. La naturaleza se ha animado bruscamente. El poema suele explicarse, como digo, como la adaptación a la naturaleza de las Islas Británicas, pero, ¿no podría ser que el soneto italiano hubiera hecho a Surrey consciente de que la propia naturaleza, la que más a mano tenía, solicitaba su ingreso en la poesía? Lo que en el poema italiano era abstracto, estilizado, lo que estaba inscrito en alegorías o mitologías, la naturaleza, los animales, la vegetación, sin nombres precisos, sin imágenes que se correspondan a lo mencionado, todo eso se convierte en flora o en fauna llena de vida, con nombres concretos. Bruscamente, la naturaleza se ha animado, no es sólo que haya llegado la primavera, es que ella misma, la naturaleza, ha adquirido carta de ciudadanía en la poesía. Lo que en

el poema italiano era concreto, el origen del desasosiego en medio del gozoso despliegue de la vida renovada, se convierte en un impreciso e injustificado penar que pudiera tener origen en cualquier infortunio personal, aunque no, precisamente, en ninguna frustración amorosa. En esta ocasión, Petrarca ha sido el pretexto para aclimatar en la poesía inglesa uno de los elementos al que mayor importancia concederá en el futuro la lírica de ese país: el de la poesía de la naturaleza. El inconsolable amante desaparece del poema, su lugar lo ocupa una indefinida preocupación a la que hace más intensa la felicidad de la renovación de la vida en la primavera. La *reverdie* medieval ha ganado a través de Petrarca una sombría psicología del dolor, pero, en cualquier caso, el gusto medieval por la celebración de la naturaleza ha adquirido una plenitud local, localizada, que trasciende la celebración de la llegada de la primavera.

En las adaptaciones petrarquistas inglesas bien se ve que hay algo en la psicología del poeta de Arezzo que no acaba de encajar en los moldes psicológicos del enamorado renacentista británico. Esta dificultad se percibe cuando se ve cómo las fuentes de inspiración petrarquista de la poesía renacentista británica una y otra vez sirven para fines muy diferentes de aquellos fines que pudieran señalarse en la poesía del autor italiano. Tiene sir Philip Sidney la reputación de ser «el Petrarca inglés» (Watson 1967: 1), sin embargo, aunque algunos de sus versos ofrezcan notables versiones del petrarquismo, en un mismo poema puede el autor incluir elementos que sólo con harta dificultad podrían calificarse de petrarquistas. Tómese, por ejemplo, uno de los sonetos mejor conocidos del ciclo de *Astrophil and Stella*:

With How Sad Steps

With how sad steps, O moon, thou climb'st the skies,
 How silently, and with how wan a face,
 What may it be, that even in heav'nly place
 That busy archer his sharp arrows tries?
 Sure if that long with Love acquainted eyes
 Can judge of Love, thou feelst a lovers case;
 I read it in thy looks, thy languisht grace,
 To me that feel the like, thy state descries.
 Then evn of fellowship, O moon, tell me
 Is constant love deemd there but want of wit?
 Are beauties there as proud as here they be?
 Do they above love to be loved, and yet
 Those lovers scorn whom that Love doth possess?
 Do they call Virtue there ungratefulness?
 (Sidney 1991: 112)

La versión española dice lo siguiente:

¿Con qué pasos tristes, ay Luna, a los cielos subes,
 con qué silencio, y con qué cara apagada?
 ¿Qué puede ser eso a lo que aun en territorio celestial
 apunta ese arquero ocupado con sus flechas afiladas?
 Seguro que si esos ojos por *Amor* largo tiempo conocidos
 a Amor pueden juzgar, tú te sientes como el que ama;

en tu mirada lo leo, tu gracia que languidece,
 a mí, que igual me siento, tu estado me lo revela.
 En idéntica situación, ay Luna, dime entonces
 ¿se juzga como falto de ingenio al *Amor* constante allí?
 ¿son ahí las Bellezas tan orgullosas como lo son aquí?
 ¿quieren ahí arriba ser amadas, y sin embargo
 a esos amantes que posee *Amor* tal maltratan?
 ¿acaso a *Virtud* ahí como ingratitude retratan?
 (Sidney 1991: 113).

La soledad, la noche, la interpelación a la luna, la tristeza que rodea la pregunta por la pasión amorosa, las dudas. Todo esto pertenece a la escenografía y a la sensibilidad del petrarquismo, a su más delicado ámbito, pero, ¿pertencen también a éstos las acusaciones misóginas de los cinco últimos versos? Parece como si las dos diferentes partes del soneto correspondieran a diferentes poemas. El mundo en el que la pasión amorosa se ha devaluado en orgullo, en el que no se aprecia la constancia, en el que la ingratitude es una virtud, es un mundo que se aleja del petrarquismo. Tampoco, por otra parte, llega a parecerse del todo a la misoginia medieval, la que hace burla de la inconstancia femenina, por ejemplo. Parece anunciar, antes bien, el mundo del desencanto barroco, en el que el amor se ha convertido en un ejercicio de cinismo social. Sin embargo, la imagen del poeta doliente, del poeta absorto en su dolor, cuyo reflejo mismo halla en la propia naturaleza, sí es plenamente petrarquista. En este caso, el poeta consigue lo más difícil, crear una atmósfera petrarquista sin servirse de ningún ejemplo concreto, pero agraga algo que contradice el espíritu petrarquista con el que había comenzado el soneto. Lo que revela este poema de Sidney no es una técnica imperfecta, sino un criterio titubeante que no sabe armonizar los modos de expresión con lo expresado. La belleza de los primeros versos, el esfuerzo por conciliar el paisaje exterior con la melancolía del propio espíritu, cede el lugar a unos lugares comunes que sobresaltan al lector por su falta de originalidad y por las elaboradas estilizaciones de las que ha querido dotarlos el poeta.

Lo cierto es que las dificultades del petrarquismo en Inglaterra no adquieren todo su relieve y su importancia si no se valoran en relación con uno de los más eminentes poetas del Renacimiento británico, William Shakespeare. Diligentes investigaciones no han hallado nada notable que apuntar bajo el epígrafe del petrarquismo en la bien conocida serie de sonetos del dramaturgo. Sin embargo, la falta de pruebas materiales no ha impedido hacer afirmaciones que, aunque parezcan contrafácticas, conviene analizar con cierto detenimiento:

Mantengo que la serie de Shakespeare es la secuencia más petrarquista de la época; mantengo que algunos de sus rasgos más característicos no son burlas o refutaciones del petrarquismo, sino desarrollos de algunos de los elementos potenciales de este movimiento². (Braden 2000: 171).

² «I want to argue that Shakespeare's sequence is in certain ways one of the most Petrarchan sequences of the age —that some of its most distinguishing marks are not mockeries or refutations of Petrarchism, but fulfilments of some of that movement's original potentialities».

No es del todo imposible mostrarse de acuerdo con Braden, sobre todo si «la secuencia más petrarquista» se rebaja convenientemente a una secuencia en cierta forma petrarquista. Desde luego, hay elementos formales y de puntos de vista en la serie de sonetos de Shakespeare que son incompatibles con el petrarquismo. Pero hay rasgos en los sonetos de Shakespeare que entroncan con ese petrarquismo difuso que sí había llegado a los sonetistas isabelinos. Llama la atención que pueda predicarse, con relativa facilidad, una cosa y la contraria respecto de los sonetos de Shakespeare. ¿Podiera ser que ambas afirmaciones tuvieran su parte de razón? En este caso, podría afirmarse que Shakespeare se sirve del petrarquismo que pudo conocer, bastante, para sus propios fines; podría afirmarse, asimismo, que Shakespeare se aleja considerablemente de los modelos petrarquistas. Frente a Wyatt, que no se atreve a llevar hasta el final su petrarquismo, que rechaza lo que de complaciente autodestrucción halla en Petrarca; frente a Surrey, que titubea o que se sirve de Petrarca para averiguar cómo describir la naturaleza; frente a Sidney, que estiliza en inglés las ya estilizadas imágenes de Petrarca, ¿qué hace Shakespeare? No se sabe muy bien. Ni siquiera un examen exhaustivo de sus sonetos arroja conclusiones aceptables para todos. El soneto CXXX, por ejemplo, ha solido considerarse como una de las parodias del canon de belleza petrarquista. Leer este poema, sencillamente, como una parodia burlesca de un modelo acreditado de belleza equivaldría a cometer una flagrante injusticia con Shakespeare.

My mistress' eyes are nothing like the sun;
 Coral is far more red, than her lips' red;
 If snow be white, why then her breasts are dun;
 If hairs be wires, black wires grow on her head.
 I have seen roses damasked, red and white,
 But no such roses see I in her cheeks;
 And in some perfumes is there more delight
 Than in the breath that from my mistress reeks.
 I love to hear her speak, yet well I know
 That music hath a far more pleasing sound:
 I grant I never saw a goddess go;
 My mistress, when she walks, treads on the ground:
 And yet, by heaven, I think my love as rare,
 As any she belied with false compare.

(Shakespeare 1986: 141).

En español:

Los ojos de mi dama brillan mucho menos
 que el sol; más que sus labios roja es la cereza;
 ¿La nieve es blanca?: pues sus pechos son morenos;
 y si hebras son, son negras las de su cabeza.

Rosas he visto rojas, blancas, escarlatas,
 mas tales rosas su mejilla no me enseña;
 y hay en ciertos perfumes delicias más gratas
 que en el aliento que se exhala de mi dueña.

Me gusta oírla hablar, y empero, bien conozco
 que la música suena más cerca del cielo;
 nunca una diosa he visto andar — lo reconozco:
 mi dama cuando anda pisa sobre el suelo.

Y sin embargo, a fe, mi amor por tanto cuenta
 como otra que con falsos símiles se mienta.
 (Shakespeare 1974: 297).

La parodia, en este caso, toma como objeto ese canon ideal de belleza más o menos isabelino, más o menos petrarquista, pero el poeta parodiado pudiera ser el propio Shakespeare, pues también él ha escrito poemas en los que el canon de belleza se ajustaba a la descripción que ahora parece censurar. Sin embargo, a Shakespeare le sirve este soneto para hacer varias cosas, la primera de ellas se traduce en una reflexión sobre el poder y los límites de la lengua literaria. La parodia no pretende ridiculizar los modelos, como pudiera pensarse de forma ingenua. No, lo que hace es dirigir la mirada, tras levantar el velo de los adornos literarios, hacia su amada, y lo que ve el autor de este soneto, la forma humana real, no se corresponde con la belleza que describen los poetas. La descripción no devalúa la belleza, la hace humana y la hace cotidiana; la hace inteligible. El coral, la nieve y las rosas ceden su lugar al color rojo, al color ordinario de la piel, al color de las mejillas. En el proceso, el poeta lleva el mayor cuidado para que se mantenga el equilibrio entre una belleza inalcanzable, que no se censura, y una belleza humana, que no se devalúa. Además de esto, el soneto considera que las bellezas que describen otros poetas son irreales, son exageradas y, por ello, más pudieran agraviar a las destinatarias esos exagerados rasgos de belleza que una descripción realista de sus méritos ciertos. Pero la valoración de las descripciones de la belleza tienen como horizonte una finalidad, la de calificar y definir el deseo erótico. Podría decirse también que Shakespeare está interesado, además, en definir la naturaleza del propio deseo erótico. El cual, con sorpresa, averigua que tiene un fuero independiente del de la belleza. Si su amor, vale decir, su deseo, no necesita de esa intensidad que se atribuye a la belleza canónica, ¿de dónde proviene? La autonomía del deseo se afirma frente a los estímulos sensoriales más obvios. Por último, como consecuencia de todo lo anterior, el poeta asegura que la poesía miente a todas las mujeres. El amor o el deseo erótico se confrontan con el lenguaje poético. Shakespeare se aleja de las convenciones poéticas, pero añade que la retórica del amor describe una belleza ilusoria. La conciencia le indica que su amor no depende de la eficacia que se imputa a la hipérbole, pero, además, su experiencia le informa de que los otros, las otras, sí están satisfechos con símiles falsos que proporcionan la dudosa seguridad de unos afectos no menos ilusorios. La buena parodia, como demuestra *Don Quijote*, siempre parte de un conocimiento íntimo del objeto imitado. Shakespeare muestra una actitud revisionista, su actitud es la de quien juzga la literatura por su fidelidad a la vida, y desde ese punto de vida niega las delicadas estilizaciones de los afectos de Petrarca.

Desde el punto de vista de la psicología de la relación amorosa, el riguroso código petrarquista que rige la conducta de los amantes, ese código que ya para Góngora se había convertido en motivo de burla —«Manda amor en su fatiga / que se sien-

ta y no se diga, / pero a mí más me contenta / que se diga y no se sienta»—, el código que exigía unas reacciones sobrehumanas, unas reacciones que se alimentaran de una estética de la resignación y del silencio, ese código, sin embargo, solicita de Shakespeare reacciones de muy diferente índole, como muestra el soneto XCIV:

They that have power to hurt and will do none,
That do not do the thing they most do show,
Who, moving others, are themselves as stone,
Unmovèd, cold, and to temptation slow;
They rightly do inherit heaven's graces,
And husband nature's riches from expense,
They are the lords and owners of their faces,
Others, but stewards of their excellence.
The summer's flower is to the summer sweet,
Though to itself, it only live and die;
But if that flower with base infection meet,
The basest weed outbraves his dignity:
For sweetest things turn sourest by their deeds;
Lilies that fester, smell far worse than weeds.
(Shakespeare 1986: 123).

En la versión española puede leerse de la siguiente forma:

El que tiene poder de herir y a nadie toca,
que no hace aquello de que más demuestra dones,
los que, moviendo a otros, siguen como roca
inmóviles, fríos, lentos a las tentaciones,

heredan con razón del cielo los favores,
la dote de Natura en buena ley maridan;
ellos son de sus rostros dueños y señores;
los otros, camareros que sus gracias cuidan.

Flor de verano es gozo del verano pleno,
aunque ella para ella sola vive y muere;
mas si infición la toca de algún vil veneno,
cualquier yerbajo en dignidad se le prefiere;

pues lo más dulce es lo que más agriarse puede:
lirio que pudre más que mala yerba hiede.
(Shakespeare 1974: 225).

En esta ocasión es uno de los pilares de la conducta de los amantes petrarquistas el que contempla la mirada hostil del poeta inglés. La distancia inalcanzable de la amada de la poesía de Petrarca se ha transformado aquí en distancia juzgada desde el punto de vista del egoísmo. Las imágenes del Petrarquismo, la amada, *lord*, como dueño y señor del amado, se corresponde con la imagen del amado que convierte en siervo, *steward*, de la amada. Ambas, a su vez, son el modelo estable de relación del

amor cortés, el modelo que, precisamente, Shakespeare critica. No es que ambos poetas vean cosas diferentes, ven lo mismo, pero su punto de vista es diametralmente opuesto. Para Shakespeare, la distancia, el desdén, el no hacer aprecio del amado es precisamente lo que halla de censurable en la conducta de la amada. Las ideas de servicio, de sumisión, de silencio, de aceptación o resignación, todas estas ideas desaparecen en el poema de Shakespeare cuando la actitud de la amada se interpreta como egoísmo. La flor es flor para sí misma, es la alegría del verano, pero si se corrompe, entonces su decadencia es más ofensiva para el olfato que la de la más humilde hierba. La verdad es que la traducción en términos morales carece de lógica, poco importa que el lirio o la hierba decaigan de ésta o de aquella manera, que sus enfermedades sean más o menos ofensivas. Poco importa desde un punto de vista moral, tan santa o tan depravada es la vida de la hierba como la del lirio. Sin embargo, el paralelismo interesante no se establece respecto del esplendor o decadencia. Shakespeare ha rechazado mediante este análisis de la pasión amorosa uno de los principios del amor cortés, el del aura de la distancia. El amado, la amada tienen una parte de responsabilidad moral si su conducta la dicta el egoísmo y, en este caso, el aura de la distancia se inspira en móviles innobles. El poema debe leerse como un aviso, un epigrama dirigido a la amada o el amado, pero es un aviso que busca más impresionar que convencer. Desde el punto de vista del lector, lo interesante son las pautas de conducta que se proponen para los futuros amantes: la indiferencia puede interpretarse como egoísmo.

Puede concebirse la pasión erótica como una relación en la que el deseo y la belleza caminen en desacuerdo. Gordon Braden señala que Shakespeare y Petrarca tienen ideas acaso divergentes acerca del tiempo, pero sí coinciden en que la presión del tiempo no es un estímulo para apresurarse a gozar, pues el tema del *carpe diem* está ausente en ambos poetas (Braden 2000: 169-70). En Shakespeare hay pasión, hay incluso pasión erótica, pero no hay sensualidad, como tampoco la hay en Petrarca, aunque sí la haya en muchos de sus imitadores en otras tradiciones. Pero, además, sí está presente en Shakespeare uno de los rasgos distintivos de la poesía petrarquista: el interés por complejos juegos de palabras y por discursos de cierto rebuscado conceptismo. Como en el soneto CXXXVIII:

When my love swears that she is made of truth
I do believe her, though I know she lies,
That she might think me some untutored youth,
Unlearned in the world's false subtleties.
Thus vainly thinking that she thinks me young,
though she knows my days are past the best,
Simply I credit her false-speaking tongue:
On both sides thus is simple truth suppress'd.
But wherefore says she not she is unjust?
And wherefore say not I that I am old?
O, love's best habit is in seeming trust,
And age in love loves not to have years told:
Therefore I lie with her and she with me,
And in our faults by lies we flattered be.
(Shakespeare 1986: 178).

Lo cierto es que este soneto es uno de los de más difícil traducción de una serie en la que no hay soneto fácil.

Cuando jura mi amor que su fe es como el cielo
de firme, yo la creo, bien que sé que miente,
para que ella me crea un infeliz mozuelo,
del mundo y sus perversidades inocente.

Así, creyendo en vano que ella me cree joven,
bien que sabe que es ida la flor de mis años,
yo, simple, de su lengua bebo los engaños,
y sufre la verdad que aquí y allá la roben.

Pero ¿por qué ella no declara que ella es falsa?
Pero ¿por qué no digo yo que yo soy viejo?
Ah, que en amor la pura fe es la mejor salsa,
y edad no quiere Amor contar en su cortejo.

Conque ella en mí, yo en ella, así con trampas entramos,
y nuestras faltas con embustes adobamos.
(Shakespeare 1974: 313).

Si se compara con John Donne, «Como contraste, el soneto 138, fascinante-mente complejo, con su hermoso equilibrio humorístico, es ajeno al petrarquismo de forma radical, pero no es hostil hacia las mujeres»³. (Redpath 1983: 71). Tampoco era hostil el soneto CXXX. Recuérdese, sin embargo, que el delicado Sidney echaba mano de lugares comunes para describir a las mujeres. No sólo no es hostil este soneto. Hay algo más. El poema pretende dar razón de una anomalía: que los amantes se mientan. La amada afirma que es sincera, el amado finge creerla para que ella piense que él es más joven de lo que en realidad es. La mentira de la amada sirve para hacer prosperar un interés particular, el de un amor fingido que, se supone, alguna recompensa le traerá, la mentira del amado sirve para ocultar su edad verdadera. Son de diferente índole ambas mentiras, pero ambas sirven para ocultar la verdad sobre cada uno de los amantes. Que el amor es una ilusión o una mentira no es nuevo, pero sí lo es que la mentira se vea apoyada por un amor físico al que se alude con un juego de palabras difícilmente traducible. La falta de confianza y el paso de los años pueden disimularse, este disimulo es, a su vez, efecto de una pasión amorosa de carácter físico. Pero, en fin, siguiendo estas líneas de análisis, ¿cómo es de ajeno al petrarquismo este soneto? No se trata de dar la vuelta a la argumentación, pero más de un lector reconocerá las huellas de Petrarca en el afán por racionalizar el discurso amoroso, en el deseo de analizar las motivaciones íntimas del amor. Estos análisis, además, se llevan a cabo mediante complejas argumentaciones que no excluyen el juego de palabras. La retórica es petrarquista; el contenido, no.

³ «In contrast, the fascinatingly sophisticated sonnet 138, with its wonderfully humorous balance, is totally un-Petrarchan without being hostile to the women».

Es cierto que Petrarca no es una influencia significativa y directa en la serie de sonetos de William Shakespeare. Sin embargo, no es imposible, ni siquiera difícil, demostrar varias cosas. Era prácticamente imposible sustraerse a la influencia de Petrarca en Inglaterra en el momento en que Shakespeare escribía sus sonetos. Aunque sólo fuera por este motivo, porque los sonetistas isabelinos habían traducido a Petrarca y habían adaptado sus costumbres y puntos de vista. Petrarca encarna algo diferente para cada uno de los autores isabelinos. Su pensamiento pudiera ser demasiado atrevido para verterlo con fidelidad (Wyatt, Surrey), pudiera aprovecharse para fines que no se hallaban en los poemas de Petrarca (Surrey), podrían adaptarse a la lírica inglesa actitudes de lánguida tristeza (Sidney), pero en todos estos casos hay notables transformaciones del original. Sin embargo, Shakespeare, que apenas muestra en sus sonetos nada de lo que caracteriza formalmente lo que habitualmente se entiende por petrarquismo, muestra un rechazo radical de aquello que constituía uno de los rasgos distintivos de aquél, la caracterización del amante como el doliente receptor de indiferencias u olvidos.

Si es cierto que el nombre de Petrarca es algo más que un nombre de la historia literaria, como opina Macaulay, y si dentro de ese algo más pudiera señalarse el masoquismo como pieza relevante de la descripción del petrarquismo, entonces la influencia de Petrarca en la lírica inglesa, en la medida en que el nombre de William Shakespeare pueda representar a ésta, sirvió, precisamente, para conjurar ese arquetipo del amante que hace virtud de la ausencia, de la distancia, del silencio y del sufrimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRADEN, G. (2000): «Shakespeare Petrarchism», en James Schiffer, ed., *Shakespeare's Sonnets. Critical Essays*, Nueva York y Londres, Garland Publishing.
- FREUD, S. (1992): «El problema económico del masoquismo», *Obras Completas*, XIX, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- HOWARD, Henry, Earl of Surrey, (1964): *Poems*, Emrys Jones, ed., Oxford, Oxford University Press.
- MACAULAY, T.B. (1900): «Petrarch», *Critical and Historical Essay*, 6 vols., Boston Houghton Mifflin., vol. I.
- PETRARCA, F. (1983): *Cancionero*, Barcelona, Bruguera, traducción introducción y notas de Ángel Crespo.
- (1984): *Cancionero*, Madrid, Cátedra, Colección Letras Universales, trad. y edición bilingüe de Jacobo Cortines.
- (1996): *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- REDPATH, T. ed., (1983): *The Songs and Sonnets of John Donne*, Londres, Methuen.
- SHAKESPEARE, W. (1974): *The Sonnets / Sonetos de amor*, Barcelona, Editorial Anagrama, texto crítico y traducción en verso de Agustín García Calvo.
- (1986): *The Sonnets and a Lover's Complaint*, edición de John Kerrigan, Londres, Penguin Books.

- SIDNEY, sir Philip (1991): *Astrophil y Stella*, Madrid, Cátedra, Colección Letras Universales, trad. y edición bilingüe de Fernando Galván.
- WATSON, G. (1967): *The English Petrarchans: A Critical Bibliography of the Canzoniere*, Londres, The Warburg Institute, University of London.
- WYATT, sir Thomas (1966): *Collected Poems*, Kenneth Muir, ed., Londres, Routledge and Kegan Paul.