

# EL AMOR EN LOS SONETOS DE SHAKESPEARE Y GÓNGORA: DOS REACCIONES ANTE EL PETRARQUISMO

Natalia Fernández Rodríguez  
Universitat Autònoma de Barcelona

## RESUMEN

Desde los cánones más ortodoxos del amor petrarquista, se considera la producción poética de dos genios de la literatura universal, William Shakespeare y Luis de Góngora, para ejemplificar dos formas de abordar el amor desde los catorce versos de un soneto; dos formas muy distintas pero que tienen en común el enfrentamiento más o menos apasionado a las convenciones que forjaron su propia sensibilidad lírica.

PALABRAS CLAVE: Góngora, Shakespeare, petrarquismo, soneto, antipetrarquismo.

## ABSTRACT

«Love feeling in Shakespeare's and Góngora's sonnets: two reactions against Petrarchism». This paper is focused on the poetic production of two geniuses of universal literature, William Shakespeare and Luis de Góngora, from the point of view of the orthodox canon of Petrarchism in order to exemplify two paths of dealing with love through the fourteen verses of a sonnet; two different paths which share the more or less passionate confrontation towards the conventions that modelled their own lyrical sensitivity.

KEYWORDS: Góngora, Shakespeare, petrarchism, sonnet, antipetrarchism.

## PETRARQUISMO Y ANTIPETRARQUISMO

Desde que en 1501 el cardenal Pietro Bembo recuperase y editase las *Rerum vulgarium fragmenta* de Francesco Petrarca (1304-1374), la nueva sensibilidad renacentista halló en los versos del aretino su caudalosa fuente de expresión poética. En los sonetos del *Canzoniere*, se remodelaba la retórica del fin'amor provenzal y del *dolce stil nuovo*, añadiendo esas fuertes dosis de lirismo e introspección que llegarían a convertir los poemas *in vita e in morte di Madonna Laura* en un auténtico «decálogo di una esperienza d'amore» (Baldacci, citado por Manero Sorolla, p. 116). Pero el petrarquismo es mucho más que un compendio de tropos para ensalzar la belleza de la dama o calibrar la fuerza de la pasión; el petrarquismo refleja toda una forma de interpretar el mundo y el hombre o, más bien, de situar al hombre en el mundo. Este componente existencial y humano de los endecasílabos petrarquescos los situó

en un lugar privilegiado ante una mentalidad que hizo del explicarse a sí misma su principal meta intelectual —y espiritual: la renacentista.

Desde sus inicios, y en su propia cuna italiana, la imitación petrarquista hallará detractores más o menos acérrimos. Pero serán las inevitables transformaciones acarreadas por el paso del tiempo y las sucesivas reinterpretaciones del modelo las que, paulatinamente, irán empujando al universo global del *Canzoniere* hacia su completa disolución. William Shakespeare y Luis de Góngora, casi estrictamente contemporáneos, viven en ese lapso intermedio en el que la imitación petrarquista, sin haberse ni mucho menos agotado, se va remodelando en función de una nueva estética y, ante todo, de una nueva mentalidad. En ninguno de los dos casos podremos hablar, por tanto, de una fidelidad plena a aquel modelo —o modelos— que había marcado las directrices de la creación poética en la Europa quinientista. Pero en sus sonetos de amor se adivina, intacta, la huella del aretino bajo una superficie de automatización, acumulación o, incluso, auténtico afán de ruptura. Es inevitable acudir al código petrarquesco al tratar de valorar el quehacer lírico de unos genios que, cronológicamente, se convertían en herederos directos de quienes lo habían perfeccionado en sus respectivas tierras. Los ecos de Sir Thomas Wyatt y Henry Howard, Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera, resonaban con fuerza todavía en los años finales del siglo XVI, cuando Shakespeare y Góngora, a punto de verse iluminados por la estela barroca, dan sus primeros pasos en la complejidad técnica del soneto.

En pequeños mundos de catorce versos, ambos irán dejando translucir su espíritu y el de su época, y ambos dejarán constancia de que algo está cambiando. Pero el diferente cariz de su reacción ante algo que era mucho más que una norma estética, convierte sus poemarios en dos exponentes distintos de un único fenómeno: la progresiva disolución del petrarquismo como esencia de la expresión lírica del sentimiento amoroso. Mientras que Shakespeare transgredirá consciente e intensamente el canon desde su base, Góngora —ilustrando una peculiaridad española— dejará que el más ortodoxo de los petrarquismos —que de pura acumulación dejará de serlo— conviva con su propia parodia, a veces demasiado sutil. En todo caso, la cosmovisión impresa en los versos del *Canzoniere*, y matizada durante una centuria por el espíritu renacentista, late en nuestros *Sonnets* y sonetos sometida a la irrevocable y letal labor del paso del tiempo. No queda mucho de aquellas rimas emocionadas, y casi místicas, que celebraban la Belleza de una Laura cuya realidad histórica poco importa. Y, sin embargo, sólo se podrán comprender en su auténtica dimensión algunos aspectos del amor poético shakespeareano o gongorino si las tenemos, en todo momento, presentes. A propósito de Shakespeare son bien significativas las palabras de Maurice Evans: «Shakespeare's sonnet drama is most profitably approached, I think, through the orthodox petrarchism against which it is a reaction» (p. xv).

## EL LEGADO DE PLATÓN Y EL MATERIALISMO BARROCO

La Laura petrarquesca es una de las grandes amadas de la literatura universal. Sorteando el prejuicio eclesiástico, la revalorización de lo femenino que trajo consigo la lírica trovadoresca y la posterior *divinización* de ese amor en torno a la

figura de la Virgen María, convirtieron a la mujer en una especie de diosa, una *donna angelicata*, a la que el poeta no podía menos que adorar y servir. Con Petrarca, la idealización se relativiza sin perder ni un ápice de intensidad: su amada, siendo humana, está revestida de cualidades divinas que la hacen etérea e inaccesible. Esta poética del amor petrarquista, con su veta de irrealidad, trascendencia e idealización, se fusionó naturalmente con la eclosión neoplatónica del Quinientos. Pietro Bembo desarrolló la labor inédita de convertir a la mujer en objeto de amor platónico (Manero Sorolla, p. 123), de manera que la tratadística amorosa que proliferará desde principios de la nueva centuria dejará unidos para siempre al poeta y al filósofo. Desde Italia irradiará, pues, una alianza indestructible entre Petrarca y Platón. Y juntos irán llegando a toda Europa y erigiéndose en modelo y referente de las quejas poéticas de amor durante, al menos, un siglo.

Reflejo de la Belleza suma del Creador, la contemplación de la amada —a veces paciente, a veces atormentada— pone a su cantor en contacto con la pureza del Absoluto y, una vez más, la humillación, el vasallaje y la retórica de la *religio amoris* tiñe los versos inmortales del aretino. En Góngora vamos a encontrar algunas formulaciones de esta subyugación del enamorado ante su dama:

ídolo bello, a quien humilde adoro,  
oye piadoso al que por ti suspira,  
tus himnos canta, y tus virtudes reza (53)<sup>1</sup>.

Pero pronto iremos viendo que, en la poesía amorosa gongorina, los más arraigados tópicos petrarquistas se personalizan por la vía de la acumulación. La dama es ensalzada en función de una belleza canónica e idealizada, pero en ningún caso se perfila esta hermosura como vía de acceso a una divinidad trascendente. La amada —que no tiene un único nombre— no es una *donna angelicata*, ni tan siquiera un reflejo de Dios, sino justamente lo contrario, un *ángel fieramente humano*. El término de la comparación se invierte confiriéndole un grado de realidad que sólo puede ser tímido indicio de la irrupción del aristotelismo barroco en los versos gongorinos. Y, de hecho, bajo el aura mítica de algunas referencias arcádicas o mitológicas, subyacen pequeñas porciones de vida cotidiana, de instantes que se han eternizado gracias a la magia del verso, pero que sólo son momentos sorprendidos por una mirada: el arroyo que refleja el rostro de *la por quien helar y arder* se siente el poeta, la *ninfa* que recoge flores para confeccionar una guirnalda, el llanto desconsolado de su *pastora soberana*, el pie herido que tiñe de *rosicler* la nieve... Son escenas captadas en su desarrollo y cuya intensidad emotiva no procede de su vinculación directa con lo trascendente sino de su fuerte pulsión vital. Posiblemente el ejemplo más vívido de todo esto lo encontremos en un soneto henchido de un sutilísimo barroquismo:

---

<sup>1</sup> Cito por la edición de Biruté Ciplijauskaitė.

Ya besando unas manos cristalinas,  
ya anudándome a un blanco y liso cuello,  
ya esparciendo por él aquel cabello  
que Amor sacó entre el oro de sus minas,  
ya quebrando en aquellas perlas finas  
palabras dulces mil sin merecello,  
ya cogiendo de cada labio bello  
purpúreas rosas sin temor de espinas,  
estaba, oh claro son invidioso,  
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,  
mató mi gloria y acabó mi suerte.  
Si el cielo ya no es menos poderoso,  
porque no den los tuyos más enojos,  
rayos, como a tu hijo te den muerte (60).

La carga sensualista que inunda estos catorce versos convierte a la dama gongorina en una mujer de carne y hueso, aunque idealizada por el mismo canon estético que hacía de Laura una imagen de Dios. En las manos barrocas de Góngora, lo espiritual se materializa y lo sacro se profana hasta el punto de convertir la *gloria* del undécimo verso en una unión de carácter puramente físico, mediatizada, eso sí, por la nebulosa del sueño<sup>2</sup>.

Shakespeare también se mostrará, en ocasiones, plenamente apegado al código trovadoresco tradicional:

Lord of my love, to whom in vassalage  
thy merit hath my duty strongly knit,  
to thee I send this written ambassage,  
to witness duty, not to show my wit (xxvi)<sup>3</sup>.

Sacados de su contexto<sup>4</sup>, nada parece alejar los versos shakespearianos de la ortodoxia del amor cortés, asumida y remodelada por Petrarca y sus seguidores como veíamos arriba. Sin embargo, hay un aspecto esencial que condicionará la significación de toda la secuencia y colocará los *Sonnets* en un eslabón autónomo en la cadena evolutiva del petrarquismo: los ciento veintiséis primeros poemas —entre los que se inclu-

---

<sup>2</sup> Y es este juego entre realidad e irrealidad lo que convierte, creo, al poema en un emblema de barroquismo.

<sup>3</sup> Cito por la edición de Agustín García Calvo.

<sup>4</sup> Al contrario de lo que sucede en el caso de Góngora, donde tenemos una serie de poemas similares entre sí pero independientes, los *Sonnets* de Shakespeare constituyen una secuencia unitaria, coherente aunque enormemente compleja, en la que cada uno de los sonetos debería ponerse en relación con todos los demás. Evidentemente, esto no limita la posibilidad de analizar cada poema como una obra autónoma, pero para una comprensión más detallada del fenómeno poético shakespeariano hay que abordar la colección de manera global. Por eso, al hablar del contexto de estos versos, no me estoy refiriendo exclusivamente al poema en el que forman un primer cuarteto, sino al conjunto de sonetos.

ye el que nos ocupa— están dedicados a un hombre, al *lovely boy*, algo que—independientemente de posibles interpretaciones biografistas carentes ahora de interés— constituye una alteración básica de una norma poética ya convencional. El depositario de esa excelcitud que se le atribuye a Laura es aquí un *thou* masculino, cuya exaltación ya no pasa tanto por convertirlo en reflejo inasible de Dios como por fusionarlo con el propio sujeto lírico en una comunión mental portadora de la excelencia espiritual. Junto a expresiones en clara desarmonía con la tradición de la lírica amorosa, Shakespeare deja translucir en sus versos algunas imágenes plenamente imbuidas de ortodoxia, pero que han de interpretarse a partir de esta ruptura de base:

As easy might I from myself depart  
as from my soul, which in thy breast doth lie (CIX).

El corazón del ser amado como morada del alma del poeta... una formulación tradicional que, en manos del genio shakespeareano y a la luz del corpus de su obra poética, remite a la idea platónica de la superpersona, de una comunión mental trascendente entre los dos enamorados. Es el matrimonio de almas verdaderas, *the marriage of true minds*, que se perfila en el soneto CXVI y que sugiere algunos aspectos esenciales de este amor lírico shakespeareano:

Let me not to the marriage of true minds  
admit impediments: love is not love  
which alters when it alteration finds  
or bends with the remover to remove.

El amor verdadero del poeta inglés es un Amor con mayúsculas, según la ontología platónica, un Amor eterno y absoluto que no varía... *Love's not Time's fool...* y que depende de una unión mental, con ese *Lord of my love*, masculino, que veíamos arriba. Como en Petrarca, el amor posee una dimensión enriquecedora que revierte en el propio sujeto lírico, pero aquí no se trata tanto de ver en el ser amado *la grandeza de Dios* como en formar un único ente espiritual y avanzar unidos: *and by a part of all thy glory live*. Y es que, a pesar de la transgresión que, para el canon petrarquista, implica el convertir a un hombre en destinatario de los versos, no debemos olvidar que el objeto del amor platónico puro, tal como fue plasmado en el *Banquete* y teorizado por Marsilio Ficino, era el *puer formosus*, antepasado directo del *lovely boy* shakespeareano. El genio inglés difumina la fusión entre platonismo y petrarquismo que había inaugurado Pietro Bembo, y se decanta por una formulación canónica del amor verdadero según la ontología de Platón, un amor entre personas del mismo sexo, único capaz de asegurar la comunión espiritual que asegura su autenticidad y existencia: «Plato's basis of discrimination was that love between different sexes must be carnal while between those of the same sex could be spiritual» (Campbell, p. 159). Sobre esta base radica la oposición entre lo masculino y lo femenino que subyace a toda la secuencia shakespeareana y que se extrapola a una dicotomía esencial en los *Sonnets*: amor verdadero vs. lujuria.

Cuando Luis de Góngora define el amor, se expresará con términos muy similares a los que atribuye Shakespeare a la pasión carnal:

La dulce boca que a gustar convida  
 un humor entre perlas distilado,  
 y a no envidiar aquel licor sagrado  
 que a Júpiter ministra el garzón de Ida,  
 amantes, no toquéis, si queréis vida,  
 porque entre un labio y otro colorado  
 Amor está, de su veneno armado,  
 cual entre flor y flor sierpe escondida.  
 No os engañen las rosas, que a la Aurora  
 diréis que aljofaradas y olorosas,  
 se le cayeron del purpúreo seno;  
 manzanas son de Tántalo, y no rosas,  
 que después huyen del que incitan ahora  
 y sólo del Amor queda el veneno (70).

Th'expense of spirit in a waste of shame  
 is lust in action; and, till action, lust  
 is perjured, murd'rous, bloody, full of blame,  
 savage, extreme, rude, cruel not to trust;  
 enjoyed no sooner but despised straight;  
 past reason hunted, and, no sooner had,  
 past reason hated, as a swallowed bait  
 on purpose laid to make the taker mad,  
 mad in pursuit, and in possession so,  
 had, having, and in quest to have, extreme;  
 a bliss in proof and proved, a very woe;  
 before, a joy proponed; behind a dream.  
 All this the world well knows, yet none knows  
 to shun the heaven that leads men to this hell (CXXIX).

En una actitud moralizante muy de su época, Luis de Góngora *sataniza* el amor en función de su carácter efímero y, en consecuencia, engañoso. Una vez más, la expresión poética de ese *Amor* del séptimo verso se logra por medio de un campo semántico de indudable carga sensual —*dulce, gustar, toquéis, aljofaradas, olorosas*. Y es que, en Góngora, al contrario de lo que sucedía en Petrarca y en sus seguidores directos, no tenemos indicios claros de esa progresión armónica de lo físico a lo espiritual que se había convertido en uno de los índices definitorios de la cosmovisión renacentista. Para nuestro gran poeta barroco, y en clara consonancia con las directrices ideológicas de su tiempo, lo sensible adquiere una entidad propia que se opone de raíz a lo trascendente en función, sobre todo, de su fugacidad. El amor humano nunca puede constituir por sí mismo una vía de acceso a niveles superiores de espiritualidad y, al limitarse al ámbito de lo mundano, está sometido inevitablemente a ese imparabable devenir que cobrará matices tan trágicos en el Seiscientos. Shakespeare somete la pasión carnal a un rasero ontológico del que sale malparada: la lujuria también es engañosa, efímera y dañina, pero a diferencia de lo que sucede en el poema gongorino, al deseo físico puro nunca se le llama *Amor*. Para Shakespeare, el Amor tiene un componente espiritual ineludible. Y, sin embargo, tampoco pode-



mos decir que estemos ante una actitud petrarquista canónica. Lo que encontramos en los *Sonnets* es una dicotomía absoluta entre el verdadero amor y la lujuria, pero sin que el deseo quede excluido del primero:

Then can no horse with my desire keep pace;  
therefore desire, of perfect'st love being made,  
shall neigh, no dull flesh, in his fiery race (11).

Una de las claves de la actitud shakespeareana respecto al amor es justamente esta oposición entre el deseo *tejido en puro amor* y la *bruta carne*: la pasión sexual será real siempre y cuando venga revestida de un sentimiento constante, algo en plena consonancia con el platonismo puro: «sensual beauty and desirability are for Platonism shadowy surfaces which only give onto real solid if they belong to a beautiful and constant inner nature» (Campbell, p. 154). Shakespeare plantea una abierta reivindicación de la dignidad poética —y sobre todo ontológica— del deseo que singulariza su obra y que, en ningún caso, encontraremos en la estela del petrarquismo.

## LA FIGURA FEMENINA

Con la dicotomía básica entre el amor espiritual y el amor carnal enlaza un aspecto que ha llamado la atención de la crítica en torno a los *Sonnets* y que siempre se ha esgrimido como prueba incontrovertible de su antipetrarquismo: el tratamiento de la figura femenina. El soneto XX es, posiblemente, el que sintetiza la esencia de la colección shakespeareana, oponiendo la carnalidad y la espiritualidad en función de la contraposición entre lo femenino y lo masculino:

A woman's face, with Nature's own hand painted,  
has thou, the master mistress of my passion,  
a woman's gentle heart, but not acquainted  
with shifting change, as is false women's fashion,  
an eye more bright than theirs, less false in rolling,  
gilding the object whereupon it gazeth:  
a man in hue all hues in his controlling,  
which steals men's eyes and women's souls amazeth.  
And for a woman wert thou first created,  
till Nature as she wrought thee fell a-doting,  
and by addition me of thee defeated,  
by adding one thing to my purpose nothing.  
But since she pricked thee out for women's pleasure,  
mine be thy love, and thy love's use their treasure.

A partir del soneto CXXVII el *lovely boy* deja paso a la *dark lady* como destinataria de la pasión del sujeto lírico. Lo femenino irrumpe en el texto y, aparentemente, se supera aquella alteración de base que alejaba de raíz la secuencia shakespeareana de los cauces petrarquistas más ortodoxos. Pero, en realidad, es justamente en los poemas dedicados a la dama donde se percibe con claridad el afán de ruptura de William Shakespea-



re respecto al código tradicional. Si el hecho de que el destinatario de tres cuartas partes del corpus sea masculino ya constituye de por sí una innovación considerable, será al ofrecer el retrato de la *oscura dama* cuando se demuele ese mosaico de formalismos en el que terminó por convertirse la imitación petrarquista. Ya en uno de los primeros sonetos de la secuencia, el XXI, reaccionaba explícitamente contra la poesía amorosa ortodoxa, abogando por la autenticidad de un amor —el suyo— desprovisto de adornos y que no recurre al *couplement of proud*, símil jactancioso, para ensalzar al ser amado:

So is it not with me as with that Muse,  
stirred by a painted beauty to his verse,  
who heaven itself for ornament doth use  
and every fair with his fair doth rehearse,  
making a couplement of proud compare,  
with sun and moon, with earth and sea's rich gems,  
with April's first-born flowers and all things rare  
that heaven's air in this huge rondure hems.  
O, let me, true in love, but truly write,  
and then believe me: my love is as fair  
as any mother's child, though not so bright  
as those gold candles fixed in heaven's air.  
Let them say more that like of hearsay well:  
I will not praise that purpose not so sell.

Mientras tanto, Góngora asumirá el legado tradicional pasándolo por ese tamiz barroco que tanto le caracteriza e intensificando el acervo de tópicos por la vía de la acumulación. Las comparaciones del cabello de la dama con el sol, de sus ojos con esmeraldas, de sus labios con corales, de su piel con la nieve..., tan frecuentes en Petrarca, poblarán los versos gongorinos. Pero si bien en el maestro italiano nunca encontraremos un retrato sistemático del aspecto físico de Laura, sino diversas alusiones que van dando idea del canon estético imperante, Góngora nos ofrece todo un compendio de lo que Shakespeare habría llamado, sin duda, *similes jactanciosos*, una pintura metafórica de la belleza femenina:

De pura honestidad templo sagrado  
cuyo bello cimiento y gentil muro  
de blanco nácar y alabastro duro  
fue por divina mano fabricado;  
pequeña puerta de coral preciado,  
claras lumbreras de mirar seguro,  
que a la esmeralda fina el verde puro  
habéis para viriles usurpado;  
soberbio techo, cuyas cimbras de oro  
al claro Sol, en cuanto en torno gira,  
ornan de luz, coronan de belleza;  
ídolo bello, a quien humilde adoro,  
oye piadoso al que por ti suspira,  
tus himnos canta y tus virtudes reza (53).



Shakespeare reacciona abiertamente contra este canon sustituyendo la blancura de las rubias damas por la oscuridad del cabello, la piel y los ojos:

Therefore my mistress' hairs are raven black,  
her eyes so suited, and they mourners seem  
at such who, not born fair, no beauty lack,  
sland'ring creation with a false esteem (CXXVII).

La hermosura de la mujer amada no es, en los *Sonnets*, un reflejo de Dios en la tierra, sino que depende de la percepción subjetiva del enamorado, capaz de apreciar la belleza de quien todos consideran fea<sup>5</sup>:

Yet, in good faith, some say that thee behold  
thy face hath not the power to make love groan;  
to say they err I dare not be so bold,  
although I swear it to myself alone.  
And, to be sure that is not false I swear,  
a thousand groans, but thinking on thy face,  
one on another's neck, do witness bear  
thy black is fairest in my judgment's place (CXXXI).

Es una curiosa reinterpretación del tópico de la ceguera de amor que choca frontalmente con la actitud de los petrarquistas ortodoxos. Sirvan, a modo de ejemplo, los siguientes versos de Garcilaso de la Vega, donde no se concibe que la belleza de su amada pueda pasarles a otros desapercibida:

Si a vuestra voluntad yo soy de cera,  
y por sol tengo sólo vuestra vista,  
la cual a quien no inflama o no conquista  
con su mirar, es de sentido fuera;

Y una tímida concesión al subjetivismo —sin llegar a los extremos shakespearianos— la observamos en otro soneto de Góngora:

Cuando salió bastante a dar Leonora  
cuerpo a los vientos y a las piedras alma,  
cantando de su rico albergue, y luego  
ni oí las aves más, ni vi la Aurora;

---

<sup>5</sup> Es la actitud de Lope de Vega, otro contemporáneo, en el soneto «Bien puedo yo pintar una hermosura». El terceto final es determinante: «Pues si ha de hallar algunas partes feas, / Juana, no quiera Dios que a nadie engañe, / basta que para mí tan linda seas». La insistencia del Fénix en la sinceridad del sentimiento amoroso frente a las hipérbolas petrarquistas —«estas musas de Amor hiperboleas»— crea, además, sugestivos paralelismos con el llamativo soneto XXI de Shakespeare que acabamos de transcribir.



porque al salir, o todo quedó en calma,  
o yo (que es lo más cierto), sordo y ciego (54).

Frente al tópico de que la presencia de la dama es capaz de alterar las condiciones de la naturaleza, Góngora admite la posibilidad de que sea él —y sólo él— quien *sufra* los letales efectos de la aparición de su Leonora que, aún así, sigue siendo depositaria de atributos divinos.

Aparte de todos estos aspectos comentados, la deconstrucción shakespeariana del código petrarquista en lo referente a la descripción de la dama se plasma, de manera bien llamativa, en el soneto CXXX. No sólo se atacará la idealización estética en nombre de un, a veces crudo, realismo, sino la propia condición semidivina de la amada:

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 there is 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 se belied with false compare.

Verso a verso, Shakespeare anula aquella retórica idealizadora que había llegado a convertir a la mujer poética en un ser irreal. La siguiente estrofa del propio Petrarca muestra que el código del aretino debía estar muy presente en la mente del autor de los *Sonnets*:

No era su caminar cosa mortal  
sino de angelical forma; y las palabras  
sonaban diversamente de la voz humana.

Góngora sigue utilizando los motivos típicos de manera sistemática: los ojos que alumbran más que el sol:

Divinos ojos, que en su dulce Oriente  
dan luz al mundo, quitan luz al cielo,  
y espera idolatrallos Occidente (89).

La rojez de sus labios:

Las hojas del clavel, que había juntado  
el silencio en un labio y otro bello (96).



La blancura de su piel en contraste con su mejillas rosadas:

Sobre las dos mejillas milagrosas,  
de quien mezcladas leche y sangre mana (58).

Y, en no pocas ocasiones, aquella divinización del caminar de la dama que, también en una imagen muy petrarquista, iba haciendo crecer flores a su paso:

Al tramontar del sol, la ninfa mía,  
de flores despojando el verde llano,  
cuantas troncaba la hermosa mano,  
tantas el blanco pie crecer hacía (55).

después que sigo (el pecho traspasado  
de aguda flecha) con humildes plantas,  
¡oh bella Clori!, tus pisadas sanctas  
por las floridas señas que da el prado.

Pero, una vez más, a pesar de la rigurosa coincidencia formal con los cánones petrarquistas, la descripción idealizada de la mujer en los versos de Góngora no pasa de ser una convención poética, sin conexión alguna con el universo de la espiritualidad.

Inspirándose en la retórica trovadoresca, Petrarca había recogido y perfilado la imagen de la dama esquiva, la *belle dame sans merci* que cifraba su honestidad en el recato más absoluto e intensificaba la pasión de su cantor por la vía de la más hiriente indiferencia. Esto inspiraba aquel llanto doliente de los enamorados no correspondidos que hicieron del lamento de amor una constante más en sus versos. Góngora mostrará, también en este aspecto, esa actitud alternante y equívoca que hemos ido observando a lo largo de todo el análisis. Las referencias al *fiero desdén* de su señora, a su *triste llanto*, a la *bella desdeñosa*... conviven con un soneto en el que se anula de forma sistemática la imagen del enamorado resignado a soportar los desplantes de su amada y que Andrés Sánchez Robayna no ha dudado en analizar como un auténtico ejemplo de la parodia del canon petrarquista:

Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella,  
dura roca, red de oro, alegre prado (71).

El desdén de la *dark lady* no está ausente de los versos shakespearianos, pero, de nuevo, sometido a un tratamiento explícitamente transgresor respecto a la norma tradicional:

Thou art as tyrannous, so as thou art,  
as those whose beauties proudly make them cruel;  
for well thou know'st to my dear dotting heart  
thou art the fairest and most precious jewel (CXXXI).

En los versos de Shakespeare, no estamos ante la *belle dame sans merci*, sino ante una *dame sans merci* que no destaca precisamente por su hermosura, como él



mismo deja claro. Su crueldad procede, esta vez, no de una honestidad proverbial, sino de su confianza en la constancia amorosa del sujeto lírico. Y es que la *oscura dama* de los *Sonnets* poco tiene que ver ya con aquellas cándidas mujeres de los sonetos de los petrarquistas o del propio Góngora: «His [Shakespeare's] cycle is revolutionary in that it stands the conventional Petrarchan situation on its head, **turning the sonnet-lady into a whore** and attaching all the idealized emotion to a young man» (Evans, p. xv) (La negrita es mía). Además del propio enamorado, son muchos otros los que rodean y consiguen a la *dark lady*, de ahí que las menciones a *the others* aparezcan en varios poemas. La promiscuidad de la dama llega, incluso, a plantearse como una especie de vía hacia la esperanza:

Shall Will in others seem right gracious,  
and in my Will no fair acceptance shine?  
[...]  
Let no unkind 'No' fair beseechers kill:  
think all but one, and me in that one Will (cxxxv).

Es esta bajeza moral de su musa, unida a su fealdad, lo que determinará la ruptura con otras imágenes típicas del sistema petrarquista. A través de los ojos, se captaba aquella divina belleza de la amada y, de esta forma, llegaba el amor al corazón, posibilitando el enriquecimiento espiritual que traía consigo. Ante una realidad tan poco idealizada como la que constituye el universo poético shakespeariano, el sujeto lírico no puede menos que lamentarse de la distorsión, la *mala peste*, provocada por ojos y corazón:

Why should my heart think that a several plot  
which my heart knows the wide world's common place,  
or mine eyes, seeing this, say this is not,  
to put fair truth upon so foul a face?  
In this right true my heart and eyes have erred,  
and to this false plague are they now transferred (cxxxvii).

El ciclo antipetrarquista queda perfectamente cerrado en los *Sonnets*. Shakespeare no deja prácticamente nada sin remodelar de acuerdo con una voluntad deconstructiva del código tradicional. El resultado es una nueva poética amorosa, cargada de complejidades y sutilezas a las que apenas nos hemos asomado en las páginas anteriores, y que arranca del petrarquismo para ir, verso a verso, sometiéndolo a una implacable labor de desintegración. Luis de Góngora representa, en la misma época, una forma distinta de mostrar que la norma poética imperante durante un siglo estaba agotándose:

La escritura amorosa del vate cordobés no responde a una querencia biográfica o a una pulsión íntima, sino que se funda en una práctica imitativa de aprendizaje y asimilación de fórmulas y argumentos compendiados por toda una tradición poética. (Ponce Cárdenas, p. 40)



Nuestro poeta no imita a Petrarca, sino que acumula sus constantes retóricas bajo un prisma de sensualismo y exageración típicamente barroco. Mientras que los versos de Shakespeare son una auténtica recreación lírica de su mundo interior, en una perfecta fusión de la ideología con la vida, Góngora remodela conscientemente el canon adaptándolo a las coordenadas estéticas emergentes. Los *Sonnets* no son una mera parodia formal del petrarquismo, sino toda una negación de sus directrices filosóficas en nombre de una nueva —o precisamente no tan nueva— comprensión del hecho amoroso:

Los Sonetos de Shakespeare: un hermoso devocionario de amor, un tratado de amor, en una de las grandes épocas del soneto, y con mucha experiencia de sonetos al dorso. La quintaesencia lírica de un poeta que explayó su genio, su furor, en la poesía dramática. Un cúmulo de hipótesis en torno a unas iniciales y a un morbo masculino... Pero, sobre todo, una bellísima colección de poemas de amor, sobre el Amor —que da la mano a la Belleza— y el Tiempo. (Villena, p. 7)

Porque, al final, lo único que tenemos son dos maneras de referirse a un sentimiento, el amor, susceptible de ser idealizado o degradado, divinizado o satanizado, pero que se erige en germen de la inspiración poética de unos genios que, bebiendo de las caudalosas fuentes del petrarquismo, las desbordan para mostrar que, a finales del siglo XVI, ese amor ya podía —y tal vez debía— expresarse de otra manera.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPBELL, S. C. (1978): *Only Begotten Sonnets. A Reconstruction of Shakespeare's Sonnet Sequence*, London: Bell & Hyman.
- EVANS, Maurice (1977): *Elizabethan Sonnets*, London: Rowman & Littlefield.
- GÓNGORA, Luis de (1969): *Sonetos Completos*, ed. Birtuté Ciplijauskaitė, Madrid: Castalia.
- MANERO SOROLLA, Pilar (1987): *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- PETRARCA, Francesco (1999): *Cancionero*, Madrid: Cátedra.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2001): *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid: Laberinto.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1993): «Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)», en *Silva Gongorina*, Madrid: Cátedra, 27-41.
- SHAKESPEARE, William (1974): *The Sonnets*, ed. y trad. Agustín García Calvo, Barcelona: Anagrama.
- (1997): *Sonetos*, ed. Luis Antonio de Villena, trad. Manuel Mujica Láinez, Madrid: Orbis.
- VEGA, Lope de (1998): *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona: Crítica.

