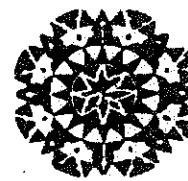


MISCELÁNEA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS.

PRÁCTICAS DEL COMENTARIO DE TEXTOS.



UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARÍA DE
LA RÁBIDA

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Sección de Filología.
Centros Universitarios de Huelva. Universidad de Sevilla

L. Gómez Canseco (ed.). L. Alonso Gallo. M.J. Chaves. J. Doménech.
M. Guinea Ulecia. M. Maldonado Alemán. M. A. Márquez.
M. Martínez Vázquez. H. Ron Stevenson. S. Ruhstaller.

Índice

Presentación	
Aurora León.....	5
Prefacio	
Luis Gómez Canseco.....	6
El Lamento de Dánae (Simon. PMG 543)	
Miguel Á. Márquez.....	8
Conquista de mujer	
Laura Alonso Gallo.....	19
La construcción narrativa de la descaracterización en <i>Grigia</i> , de Robert Musil	
Manuel Maldonado Alemán.....	36
El corazón y la piel en soledad: una interpretación de <i>El zoo de cristal</i>	
José Doménech.....	50
Comentario de un soneto isabelino	
Montserrat Martínez Vázquez.....	72
Rasgos fonéticos dialectales en un texto sevillano inédito	
Stephan Ruhstaller.....	82
El tema de la prenda en cuatro sonetos renacentistas	
Luis Gómez Canseco.....	88
Una modalidad de discurso referido. Estilo indirecto libre en la obra de Simone de Beauvoir: "Une morte très douce"	
Mª José Chaves.....	99
"Cedente Carina" o la traición clásica	
Helena Ron Stevenson.....	113
Deor: estructura y contenido	
Mercedes Guinea Ulecia.....	134
"Despedida" de Luis Cernuda	
L. Gómez Canseco y M.A. Márquez Guerrero.....	145

Edita: Universidad Hispanoamericana Santa María de la Rábida.
Diseño, Maquetación y Producción: Marcel Guarinos.
Fotocomposición: L.B. Autoedición y Novograf.
Impresión y Encuadernación: M. Díaz Ledesma.
Depósito Legal SE 710 - 1992.
ISBN. 84 - 7993 - 001 - 2.

El tema de la prenda en cuatro sonetos renacentistas

Luis Gómez Canseco

La literatura, como otras acciones humanas, surge de una tensión entre las convenciones y el individuo. Simultáneamente, cada gesto individual que acude a una fórmula establecida altera y mantiene su continuidad. La tradición ejerce sobre nosotros la atracción pasiva de lo que está ahí, perenne y aparentemente inmutable, pero también se convierte en objeto de modificación, nos invita a trastornarla. Con esa artimaña escapa a su propia fosilización, se desautomatiza y revive con la intervención particular de cada hombre en la historia. Pensemos en la obra literaria. Es probable que no haya nada más parecido físicamente a un fósil que un libro y, sin embargo, las múltiples lecturas individuales resucitan su significado de modo intermitente y continuo. De otro modo, hoy no podríamos leer a Cervantes sin bostezar y ni siquiera tendríamos la tentación de abrir los versos de Safo. Hay algo en ciertas obras o en algunos temas que obliga al hombre al volver sobre ellos, a hacerlos presentes en su vida, porque brotan de la propia existencia humana o terminan formando parte de ella. Como observaba Borges, "quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas" (Borges, 1985: 13). Seguir la trayectoria de uno de esos temas en cuatro sonetos del Siglo de Oro es la intención de estas páginas. Los casi doscientos años que abarcan el nacimiento de Garcilaso de la Vega en 1501 y la muerte de sor Juana Inés de la Cruz en 1695 dan cabida a los otros dos autores elegidos, John Donne y Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana. Como convención literaria, el tema de la prenda pervive desde Homero. Como forma de comportamiento, generaciones de hombres, probablemente todos los que han vivido sobre la tierra, alguna vez han pedido u ofrecido un objeto en prueba del amor correspondido: desde los amantes que nos recuerdan las historias y que exigieron como prueba de amor un imperio o una vida, hasta los enamorados anónimos que se conforman con la modesta garantía de una flor.

Tuvo la suerte Garcilaso de la Vega de hacer reales en su vida, posiblemente de forma involuntaria, los tópicos amorosos de la poesía italianizante. Esa eventualidad surte a sus versos de la inestimable calidad de lo humano, de la apariencia al menos de un sentimiento vivido, que alimenta de autenticidad el lenguaje reglamentado por Petrarca. Sólo así se explica su pervivencia más allá de la simple renovación de la poética castellana. Cuando

en 1526 Juan Boscán le trasladó la invitación de Andrea Navaggiero, más que iniciar una revolución literaria, estaba facilitando a su amigo el único camino posible para dar forma literaria a un capricho del destino. Ese mismo año, el de las bodas de Isabel de Portugal y Carlos I de Habsburgo en Sevilla, la llegada de Isabel de Freyre entre las damas de la nueva emperatriz sería decisiva para la existencia del *contino* del ejército imperial, que se había casado un año antes que su emperador. Isabel de Freyre desposó con Antonio Fonseca en 1629 y cuatro años después, Garcilaso recibió en Nápoles la noticia de su muerte. El más estricto tratadista de amor cortés no hubiera sido más exigente. No sabemos cómo ni cuándo, pero si hemos de creer al poeta, de sus versos nos es lícito concluir que la dama portuguesa le entregó una prenda como premio a un amor correspondido. No recibió Garcilaso de la Vega nada extraño; como otros amantes, se limitó a pedir parte del mismo cuerpo amado: "Tengo una parte aquí de tus cabellos, Elisa, envueltos en un blanco paño". Con veintisiete años debió de recoger tal presente y, siete años después, lo conservaba e hizo de él materia literaria en la Egloga I y en el soneto X:

¡Oh dulces prendas por mi malhalladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estás en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas.

¿Quién me dijera cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíais de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en un hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.¹

Todo es distinción, elegancia y sutileza espiritual en el poema de Garcilaso. El tópico aparece en su forma más esencial y su expresión se ajusta a las paradojas sentimentales del más puro petrarquismo. La prenda, un objeto material que sustituye la presencia de la amada ausente, se convierte en interlocutor del poeta. Se trata de una continuación física de la persona amada que trae a la memoria el recuerdo de la alegría pasada y que ahora, tras su muerte, se ha convertido en motivo de dolor. El razonamiento conceptuoso de los tercetos, intensificado por la semejanza de rimas y los paralelismos antitéticos, deja escapar la queja verdadera y casi irracional de un amante abandonado y solo: todo el bien recibido, cifrado en la prenda, fue sólo un

engaño voluntario, un adelanto de la tristeza presente. Ningún amante en soledad hubiese razonado de modo diferente. Algo similar pensó don Quijote al entrar en la casa solariega de don Diego de Miranda. Las tobosescas tinajas del patio le devuelven los versos de Garcilaso y, con ellos, la memoria de "la dulce prenda de mi mayor amargura". Pero nos encontramos ya en ámbitos bien distintos: el amor y la soledad de don Quijote son ficticios, se sobreabundan por sí mismos y no precisan de objeto exterior, de presencia amada. Para Cervantes resulta inevitable la imagen cómica y convierte las tinajas en prenda de amor. Hubiera dado igual, pues tal prenda no era un regalo ni un símbolo de Dulcinea, sino apenas una excusa para que don Quijote pusiera en funcionamiento su mollera. En realidad, las tinajas, Garcilaso y la propia Dulcinea están de más, ya que el amor de don Quijote nace y muere en los límites de su mente: es un puro acto de voluntad individual sin objeto material. Nada más lejos de la tristeza real del amante desvalido que traspasa los tópicos petrarquistas en el soneto X.

En la poesía amorosa de John Donne (1572-1631), se percibe todavía el reflejo de su propia vida sentimental: los años de galán cortesano, su matrimonio secreto con Anne More en 1601 y la difícil situación personal y familiar que provocó, luego solventada con su conversión a la religión anglicana. Aun así, sus poemas están dominados por el artificio, el ingenio y la voluntad de apartarse, por primera vez en la poesía renacentista inglesa, de los tópicos petrarquistas y spenserianos. Un ejemplo de ello es el soneto "The token", escrito poco antes de su matrimonio:

Send me some token, that my hope may live,
Or that my easelesse thoughts may sleep and rest;

Send me some honey to make sweet my hive,
That in my passion I may hope the best.
I beg noe ribbond wrought with thine owne hands,
To knit our loves in the fantastick straine
Of new-toucht youth; no Ring to shew the stands

Of our affection, that as that's round and plaine,
So should our loves meet in simplicity;
No, nor the Coralls which thy wrist infold,
Lac'd up together in congruity,
To shew our thoughts should rest in the same hold;

No, nor thy picture, though most gracious,
And most desir'd, because the best like the best;

Nor witty Lines, which are most copious,
Within the Writings which thou has addrest.

Send me nor this, nor that, t'increase my store,
but swear thou thinkst I love thee, and no more.²

En John Donne aparece un elemento nuevo que altera notablemente el significado del tema: la desconfianza en el valor de la prenda. Desde luego no se percibe el aliento de autenticidad de los versos de Garcilaso; el poema va adquiriendo la forma de un ejercicio retórico y racional. Donne no parece sufrir con la ausencia de la amada, más bien se deduce que ésta ha dado lugar a la composición del poema, convertido en su propio objeto y fin. Ninguna prenda es ahora válida o suficiente, precisamente porque el amor se reduce a una actividad intelectual. Ni cintas, ni anillos, ni corales, ni retratos de la amada, ni siquiera sus ingeniosos versos bastan al poeta, aunque estas mismas prendas rechazadas sean ya símbolo de una cultura que ha crecido en dirección a lo mental. Nada que provenga de la amada puede ser bastante. Y no se trata de una renuncia, de una simplificación, de una reducción a lo esencial del sentimiento, por el contrario el rechazo de la prenda significa, en último término, la autosuficiencia del amante: "swear thou thinkst I love thee, and no more". Las consecuencias son obvias: la superioridad de lo mental sobre lo cordial y el desarrollo del amor intelectual. El poema y el amor se convierten, a la postre, en un simple juego de ingenio. Avanzando por el mismo camino de deshumanización, llegamos al magnífico soneto de don Juan de Tassis y Peralta:

El que fuere dichoso será amado,
y yo en amor no quiero ser dichoso,
teniendo, de mi mal propio envidioso,
a dicha ser por vos tan desdichado.

Sólo es servir servir sin ser premiado;
cerca está de grosero el venturoso;
seguir el bien a todos es forzoso,
yo solo sigo el mal sin ser forzado;

no he menester ventura por amaros,
amo de vos lo que de vos entiendo,
no lo que espero, porque nada espero;

llevóme el conoceros a adoraros;
servir, mas por servir sólo pretendo:
de vos no quiero más que lo que os quiero.

Es ésta la misma actitud de Don Quijote y sus tinajas. Ninguno de los dos precisa de prenda de amor, pero el conde llega más lejos y prescinde de la propia amada. Si en Donne quedaba el rastro de un deseo de confirmación por parte de la amada, en Villamediana el amor se basta, se sobreabunda. Ya no se trata de amar, sino de un puro amor intransitivo que no tiene otro objeto que el amor mismo. La pasión amorosa tiende a transformarse en artificio sentimental. En este excelente soneto ni siquiera puede hablarse de persona

amada. La única prenda que precisa el poeta es el amor mismo: "de vos no quiero más que lo que os quiero". Tras ese amor intelectual, que sólo ama lo que entiende, late un fondo de narcisismo, que lleva al poeta a considerar el amor como una fatalidad casi impersonal a la que se somete con voluntad estoica. Nada más lejos del voluntarismo garciliásiano:

No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido.

La voluntad de amar es ahora voluntad de amor, de servir por sólo servir. Y no es que el conde no quiera prenda o premio por su amor: su amor es el único premio deseado. El proceso de introspección iniciado en el soneto de Donne llega aquí a su extremo. Pero no es éste el fin del proceso de deshumanización que seguimos en el tema de la prenda. Lo humano, al cabo y más que nada, no es sino el esfuerzo continuo por comunicar algo de nuestra irreductible soledad individual. Don Juan de Tassis y Peralta (1582-1622), determinado a avanzar solo por el camino del mal, alcanza a reconocer la dificultad, la imposibilidad esencial de esa comunicación. Aún así, la expresión de su obra no es trágica ni melancólica, sino llena de gozo y exaltación. Probablemente porque tanto su dolor como su alegría fueron bastante literarios. No en vano fue discípulo aventajado de Bartolomé Jiménez Patón. Al correo mayor de Felipe IV le sucede una monja, sor Juana Inés de la Cruz (1651-195). Hemos superado el ecuador del siglo XVII y Garcilaso es una referencia obligada, pero, más que nada, erudita. La manera de Góngora había marcado un hito esencial para el quehacer poético de los españoles tanto en la península como en las colonias y acaso sea allí donde se encuentren los más gongorinos entre todos los gongorizantes. Sor Juana es uno de ellos. Al avanzar del Barroco y la Contrarreforma, la literatura se fue distanciando de la vida. La progresiva complejidad de la cultura, en todas sus formas y manifestaciones, va cargando las acciones humanas y llevándolas cada vez lejos. Las literaturas se refinan, se adelgazan, hasta quedarse en simples formas carentes de un referente en la vida. Y se agotan. La escolástica, uno de los sistemas de pensamiento más perfectamente elaborado que ha construido el hombre, termina ocupándose del sexo de los ángeles y es entonces cuando los humanistas se llevan las manos a la cabeza y deciden hacer borrón y cuenta nueva. Lo mismo hace la Ilustración con la sobreabundancia del Barroco, muerto a fuerza de copiarse a sí mismo, en un intento periódicamente repetido en la historia humana: el "recobro en la simplicidad primitiva de la complejidad presente" (Ortega, 1983: 507). Algo similar sucede en la vida de los

tópicos, hacen, se distorsionan hasta el extremo y no mueren como idea, sino como forma. Sor Juana Inés de la Cruz es, precisamente, una de las últimas formas del barroco y en su obra el peso con que la cultura va abrumando al hombre está llegando a resultar insopportable. Dos siglos de petrarquismo y algunos más de amor cortés habían convertido sus códigos, temas y metáforas en materia muerta. Poco o nada nuevo se podía decir ya sobre ese modo de amor. El título mismo del soneto que nos ocupa es índice inequívoco del amaneramiento al que había conducido la repetición: "En que satisface un recelo con la retórica del llanto". "La retórica del llanto": también eran retóricas las lágrimas de Garcilaso. ¿Quién lo duda? Toda literatura tiene que serlo. Pero al menos eran verosímiles y probablemente porque tras el tópico latía el sentimiento. Me cuesta trabajo atribuir a la pura imitación de Petrarca versos como el terceto final del soneto XXXII, "Estoy contíno en lágrimas bañado":

Y sobre todo, fáltame la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.

Hasta el divino y circunspecto Herrera comenta con cierta emoción: "Hermosísima alegoría por todo el terceto; y no sé si se hallará en la lengua latina otra más ilustre y bien tratada que ésta" (Gallego Morell, 1972: 388). Y su emoción como lector no nace de lo adecuado de la alegoría, sino de la fuerza que, engastada en el tropo, se derrama y anega la lectura. Si en el soneto de Villamediana cabía aún el sentimiento del desplante individual, del "yo solo sigo el mal sin ser forzado" que firmaría el mismo marqués de Bradomín, en el de sor Juana no cabe otro sentimiento que el retórico. Su poema puede impresionar, pero no convence. En cuanto a la prenda, nuestro objeto, no cabe mayor artificiosidad. Garcilaso recibió un mechón del pelo amado; sor Juana entrega nada menos que su corazón destilado en lágrimas. El amor hace milagros, pero no son éstos los más propios de una monja cercana al siglo XVIII; por otro lado, hay un exceso de invención, de ingenio, de humor casi en la prenda entregada. No era, sin embargo, el primer amante que acudía a un gesto similar: Durandarte, momentos antes de su muerte tras la derrota de Roncesvalles, pidió que su corazón fuera entregado a Belerma en prueba de amor eterno:

¡Oh mi primo Montesinos!
Lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada,
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,

sacándomele del pecho,
ya con puñal, ya con daga (Cervantes 2, 1988: 206).

Pero hasta don Quijote, visitante extemporáneo de la cueva de Montesinos, reconoció lo excesivo del hecho y en su sueño sopesa el corazón de Durandarte en dos libras y lo amojama para conservarlo dignamente. El héroe carolingio y sor Juana abusan de sus respectivas tradiciones literarias; si cabe, aún más la monja mexicana, que ni siquiera se arranca el corazón, lo destila. Es la tendencia de los manierismos al exceso en lo hiperbólico, de la que Pedro de Valencia avisaba a Góngora en su censura de las *Soledades*: "Nota las hipérboles que se hacen ridículas por increíbles o incogitables, como la del que dijo que en el peñasco que a la nave de Ulises arrojó el Cíclope, 'cabras iban pasciendo descuidadas (por los aires)'" (Góngora, 1961: 1146). Sor Juana Inés de la Cruz no habla de ciclópes de ni de tiempos míticos, sino de algo que sucedió hace apenas unas horas:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba.

Y amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía,
pues entre el llanto que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste,
no te atormenten más celos tiranos
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

Ante la incapacidad de persuadir con palabras, esto es, la incapacidad de lo racional, se acude a lo irracional: la transubstanciación del corazón en lágrimas. La referencia religiosa es inevitable, por la ausencia de fe en el amor y por la misma necesidad escéptica de ver y tocar que tuvo santo Tomás. Vienen al hilo las palabras que le dirige Cristo en el evangelio de san Juan: "Alarga acá tu dedo y mira mis manos y tiende tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino fiel" (Juan 20, 27). Después de que Descartes publicara su *Discurso del método*, hasta para los amantes se había vuelto imposible creer por la sola fe. Resulta imprescindible la comprobación empírica hasta del mismo amor. Cervantes era consciente de ello cuando introdujo la *Novela del Curioso impertinente* entre los libros de una maletilla vieja olvidada en la venta de Juan Palomeque el Zurdo. A Anselmo no le basta

la certeza del amor y la fidelidad de Camila, precisa de una demostración palpable, aunque ésta, a la postre, provoque un cataclismo sentimental, que termina por arrastrarlos a ellos mismos y al inocente Lotario. Tampoco cree el amante receloso de este soneto hasta ver las pruebas que hacen fe: "pues ya en líquido humor viste y tocaste / mi corazón deshecho entre tus manos". La imagen química y misteriosa del corazón destilado en el alambique del amor, no es sólo símbolo de la complejidad de las formas barrocas, es la esencia, el por qué del poema. Sor Juana lo escribió en un acto de invención y su acierto es verdaderamente poético por cuanto es visual, concreto, material: aun en su arbitrariedad, no deja de ser hermosa la visión del corazón de la amada recogido entre las manos del amante. El ejercicio retórico que se apuntaba en John Donne afecta aquí a los mismos contenidos y termina consumiendo el tema precisamente por su complicación. ¿Qué otra cosa puede escribirse sobre la prenda? La respuesta es simple: la vuelta a la sencillez primitiva del tópico, que se altera en sus formas, pero pervive como representación de la conducta humana.

Como recuerda Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso, la idea central del soneto X procede del libro IV de la *Eneida*, en concreto de los versos que Virgilio pone en boca de Díos: "Dulces exuviae, dum fata, Deusque sinebat". Herrera aún añade otra deuda con Petrarca, recogida por Rafael Lapesa, en su comentario al poema, concretamente con el soneto CCCXXIX del *Cancionero* (Lapesa, 1968: 128):

O giorno, o ora, o ultimo momento,
O stelle congiurate a'mpoverierme (Petrarca, 1981: 634)

No es inusual que Garcilaso surta su propia obra en los modelos virgilianos y petrarquistas. Así se encargaron de demostrarlo con sus comentarios no sólo Herrera, Francisco Sánchez de las Brozas, Tomás Tamayo de Vargas y José Nicolás de Azara. Y no como desdoro; ninguno de ellos sintió el prurito moderno de la originalidad. La imitación es una prerrogativa de la poética clásica y sin ella no se concibe la creación literaria. Petrarca no sólo ofrecía un paradigma métrico y estrófico, sino una pasión afín; pero Virgilio mitigó las tendencias lacrimógenas y exhibicionistas del *Cancionero* y el último Garcilaso es, más que nada, heredero de la grave melancolía virgiliana.

Al avanzar del Renacimiento, la poética va a ir transformando sus valores y dando cabida a nuevas formas, la *inventio* y el *ingenium*, que terminarán por desplazar a la imitación como guía de comportamiento literario. Don Quijote, aunque construye su vida sobre la imitación de los libros de

caballería, será "el ingenioso caballero", precisamente por dar "en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo" (Cervantes 1, 1988: 79). En Donne ya encontramos la voluntad explícita de alejarse del petrarquismo. Pero su alejamiento, como el de Villamediana y sor Juana Inés de la Cruz, se sigue de la exageración de las mismas formas petrarquistas, de su alambicamiento. Basta comparar la Elisa de Garcilaso y la Luz de Fernando de Herrera para ver que la frialdad de la perfecta repetición ha embargado el código amoroso del petrarquismo; esa misma perfección limita el alcance emocional. Las hipérboles petrarquistas sobre el amor se multiplican y se alteran: el proceso de introspección iniciado por Petrarca, su análisis subjetivo de la pasión amorosa termina volviendo sobre sí mismo y prescinde del objeto amado. En Donne, la amada es sólo un punto de apoyo para confirmar el propio amor del poeta. En Villamediana, la identificación del amor y la fe conduce a una exaltación del yo frente a la amada; la voluntad del poeta no es tanto amar, como individualizarse frente a los demás amantes:

Seguir el bien a todos es forzoso,
yo solo sigo el mal sin ser forzado.

Hay una voluntad de ser yo, independientemente de la persona amada, que proviene del fondo mismo del petrarquismo y su reflexión egocéntrica, pero que lo rebasa en mucho. El arrebato con que el conde de Villamediana abraza el sufrimiento amoroso, "y yo en amor no quiero ser dichoso", contrasta profundamente con la melancolía y la resignación ante la ausencia de la persona amada. La artificiosidad de los tercetos en el soneto X, propia del más refinado petrarquismo, se quiebra ante el excelente verso final: "verme morir entre memorias tristes". Más allá de la simple aliteración y más intensamente por ella, el verso representa la aceptación silenciosa del sufrimiento: "Garcilaso -como señala Alexander Parker- no rechaza el amor doliente, el tema continuo de la poesía del siglo XVI, en cuanto aberración moral o emocional. Al contrario, lo eleva al plano de resignación que la vida exige de todos los hombres" (Parker, 1986: 72). El soneto de Sor Juana, simple y llanamente, carece del más mínimo sentimiento y, para la poética en que fue creado, tampoco era necesario que lo tuviera. Entre el soneto X de Garcilaso y "En que satisface un recelo con la retórica del llanto" median casi dos siglos y el mundo, para entonces había cambiado, también la literatura:

Por primera vez -escribe Umberto Eco refiriéndose al Barroco- el hombre se sustrae a la costumbre del canon (garantizada por el orden cósmico y por la estabilidad de las esencias) y se encuentra, tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención.

La poética del *asombro*, del *ingenio*, de la *metáfora* tiende en el fondo (...) a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo" (Eco, 1985: 78).

Se descubre un proceso de complicación que corresponde a la cronología de los cuatro textos seleccionados y que avanza paralelamente en tres direcciones: el tema de la prenda, los recursos formales y la progresiva sustitución de la *imitatio* por el *ingenium*. El tema recurrente de la prenda aparece como una representación física de la amada ausente pero termina siendo una acción mental -el reconocimiento del amor en Donne-, rechazada como innecesaria -por el voluntarismo egotista de Villamediana- o convertida en materia retórica -en el corazón transubstanciado de sor Juana-. Donne y el conde de Villamediana son casi absolutamente contemporáneos, pero hay un cambio cualitativo entre sus dos sonetos y es la presencia de la amada: John Donne necesita saberse amante, comunicarse, desconfía del valor de la prenda, se concentra en sí mismo, pero en último extremo requiere una confirmación externa de su amor, aunque ésta sólo sea intelectual; Villamediana prescinde absolutamente de lo externo, de lo ajeno a su propia voluntad y su único acto comunicativo es el poema. Sin embargo, formalmente Donne es más complejo y resulta que Villamediana apenas ha variado respecto a los modos conceptuosos en los tercetos de Garcilaso: su avance, como el de sor Juana Inés de la Cruz, se dirige hacia las formas del contenido poético.

Es el resultado del amaneramiento creciente de las formas renacentistas. En su desarrollo, las culturas tienden a dar primacía a lo intelectual y a alimentarse de sus propias raíces, aunque dándoles formas nuevas. En el fondo, las formas culturales son juguetes para los hombres y cuando se agotan sus posibilidades, como en cualquier otro juego, llega el aburrimiento, la repetición y el abandono. En estos cuatro sonetos hemos asistido a la transformación de un tópico a lo largo de los doscientos años que el Renacimiento ocupa en la cultura europea, porque el XVII, aunque lo llamemos Barroco por reminiscencias con la historia del arte, es también un siglo renacentista. El tema tiene un valor paradigmático para la imagen de esta cultura basada en lo racional. La preferencia por un amor intelectual, que estaba en el origen mismo del neoplatonismo, es fruto del culto que hacia lo mental había desarrollado el humanismo. La introspección y la concentración del mundo en el yo, en la razón individual, iniciada como un gesto de optimismo y de confianza en las capacidades humanas viene a dar en el pesimismo y el desengaño del hombre barroco. La primeras manifestaciones del Renacimiento habían obviado las limitaciones de la misma razón, la

muerte o la soledad. Era un acto de fe platónico que de poco servía en la vida. El individuo se encontró entonces armado de su razón, pero solo, incapaz de comunicarse y quiso hacer de esa soledad una bandera: no es otra la razón que lleva a Villamediana a elegir el mal sin ser forzado o a don Quijote a renunciar a una circunstancia vital que siente como adversa.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1985) *Otras inquisiciones* Madrid: Alianza Editorial
 Cervantes, Miguel de (1988) *Don Quijote de la Mancha* Madrid: Alhambra
 Donne, John (1978) *Poesía erótica* Barcelona: Barral
 Eco, Umberto (1985) *Obra abierta* Barcelona: Ariel
 Gallego Morell, Antonio (1972) *Garcilaso y sus comentaristas* Madrid: Gredos
 Góngora, Luis de (1961) "Epistolario" *Obras completas* Madrid: Aguilar, Lapesa, Rafael (1968) *La trayectoria poética de Garcilaso* Madrid: Revista de Occidente
 Ortega y Gasset, José (1985) *Obras completas V* Madrid: Alianza Editorial / Revista de Occidente
 Paker, Alexander A. (1986) *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)* Madrid: Cátedra
 Petrarca (1981) *Los sonetos del Cancionero* Barcelona: Bosch

Notas

¹ Como subraya Rafael Lapesa, no es absolutamente necesario interpretar el texto en un sentido autobiográfico, pero sin duda la cercanía de la obra de Garcilaso a su vida nos invita a ello.

² "Envíame una prenda, para que mi esperanza pueda vivir, o para que mis desazonados pensamientos puedan dormir y descansar. Envíame alguna miel para endulzar mi colmena, para que en mi sufrimiento yo pueda esperar lo mejor. Yo no pido cinta trabajada con tus propias manos para trenzar nuestros amores en ilusoria urdidumbre de por primera vez herida juventud; ni anillo para mostrar la medida de nuestro afecto, que, como aquél es redondo y sencillo, así deben nuestros amores encontrarse en simplicidad. No, ni los corales que tu muñeca rodean, enlazados juntos en armonía, para mostrar que nuestros pensamientos deben reposar en el mismo seno; no, ni tu retrato, aunque en extremo gracioso, y en extremo deseado (pues los mejores gustan de lo mejor); ni ingeniosas frases, que son en extremo copiosas entre los escritos que me has enviado. No me envíes esto, ni aquello para aumentar mis posesiones, sino júrame que crees que te amo, y nada más". Versión de Luis C. Benito Cardenal (Donne, 1978: 269).

Una modalidad de discurso referido. Estilo indirecto libre en la obra de Simone de Beauvoir: "Une mort très douce".

María José Chaves

Una de las dimensiones fundamentales del discurso es la presencia de una "pluralidad de voces" en el seno del mismo. ¿Cómo una enunciación puede incluir otra en ella?, ¿Qué recursos posee la lengua para ello? El discurso es un acto de enunciación específico para cuyo análisis no nos es suficiente un enfoque morfosintáctico. Haremos referencia a las nociones de heterogeneidad y de polifonía. Todo discurso se haya atravesado por palabras y voces de otros, sólo que, en ciertos casos, están presencias están explicitadas, es decir, están indicadas por marcas (hétérogénéité montrée) y en otros no (hétérogénéité constitutive). La reproducción del discurso (D.D., D.I., D.I.L.) es un caso de esta heterogeneidad mostrada, pero no el único.

Hemos también de partir de una noción elaborada por Ducrot, la de polifonía, noción que se basa en la distinción en una enunciación de dos tipos de personajes, enunciador y locutor. El locutor es el ser que en el enunciado se presenta como su responsable y que no coincide necesariamente con el productor físico del enunciado. Es el responsable de la enunciación mientras que los enunciadores son aquellos seres cuyas voces están presentes en la enunciación sin que se les pueda atribuir palabras precisas. No "hablan" realmente. Su punto de vista queda expresado a través de la enunciación. Esto es lo mismo que decir que el locutor puede poner en escena en su propio enunciado posiciones distintas de la suya.

Hechas estas observaciones, pasaremos a definir brevemente las manifestaciones más clásicas de la heterogeneidad enunciativa, el estilo directo y el estilo indirecto, para centrarnos en la que nos ocupa en el presente artículo, el estilo indirecto libre. Para definir estas modalidades de reproducción del discurso nos basaremos fundamentalmente en criterios morfosintácticos y enunciativos. Hemos dicho que la reproducción del discurso se puede realizar a través de tres estrategias diferentes que se instauran entre el discurso reproductor y el discurso reproducido:

1) Discurso directo (D.D.) 2) Discurso indirecto (D.I.) 3) Discurso indirecto libre (D.I.L.)