

CANCIONES DE AMOR Y MUERTE EN LA POESÍA LATINA DEL RENACIMIENTO

1. No cabe duda alguna de que el amor y la muerte son temas eternos y entran, como elementos integrantes, en la producción poética de todos los tiempos y de todos los pueblos. «Si la poesía busca la representación de la experiencia del hombre..., de la comunicación del hombre con su circunstancia concreta, tiene que haber en ella una tendencia a la reproducción regular de idénticas situaciones dentro de la experiencia natural y primaria»¹. De aquí podemos deducir que una misma sustancia de contenido (vida-amor-muerte) y una forma literaria de ese mismo contenido puedan transmitirse por tradición, aunque la formulación difiera profundamente y haya de inventarse en cada caso concreto, ya que las vertientes en que puedan ser estudiados o cantados esos contenidos en su aspecto poético suelen diferir, según los diversos géneros literarios y las coordenadas sociológicas, políticas y religiosas en que se encuentre el cantor o el poeta, el *uates*.

En el Renacimiento, precisamente, nos encontramos con que el poeta se halla inmerso en una dimensión histórica, sociocultural y filosófica, también religiosa, que difiere de las que le precedieron y de las que le van a seguir. Por eso los fenómenos del amor y de la muerte tendrán unas cualidades particulares que son las que vamos a estudiar. Podríamos añadir, ya desde ahora, que una de las propiedades generales de la poesía neolatina, escrita en la primera etapa del Renacimiento, consiste en que los poemas que tratan sobre el amor y la muerte son los mejor conseguidos.

Esto no deja de tener cierta entidad, si consideramos que la importancia de la poesía latina renacentista, dentro de la experiencia literaria de la Europa de su tiempo, fue realmente grande. El Renacimiento se

¹ Carmen Día Castañón, «Un cuarto tiempo para una metáfora», en *Papeles de Son Armadans*, LXVIII (1973), n.º 203, p. 167.

presenta como la última etapa en que la cultura europea tuvo un lenguaje poético común. Los hombres cultos de prácticamente todos los países europeos pudieron encontrar algo apropiado a sus propias y singulares vidas dentro de la visión poética del mundo creado por la poesía neolatina.

2. Para poder elaborar sistemáticamente nuestro trabajo, hemos de distinguir dos Renacimientos, o más bien dos etapas dentro de uno y mismo Renacimiento. La primera comprendería los siglos XIV y XV, más concretamente de 1350 a 1500, en la que se rompe de una manera brusca con el último período de la Edad Media, encontramos una recia oposición a la escolástica y una confianza optimista en la naturaleza y en las fuerzas del hombre; además, se evidencia una actitud altiva frente al mundo y la vida.

Este primer siglo y medio de Renacimiento está fuertemente influenciado por Petrarca (1304-1374), un hombre situado entre dos mundos, como él mismo se define, aunque en un contexto diferente, porque mira hacia atrás, pero también hacia adelante: *Velut in confinio duorum populorum constitutus ac simul ante retroque prospiciens*². Petrarca es el poeta de las tensiones —tensión entre pasado y presente, entre ciudad y campo, entre religión y vida—; un poeta que lucha por mantener en armonioso equilibrio un mundo que parecía estar constantemente tenso y pronto a disgregarse en el espacio y en el tiempo. La importancia de la poesía latina de Petrarca no está precisamente en su latín, sospechoso para algunos, sino en haber establecido los que serán modelos poéticos de la poesía latina posterior y por haber definido los temas centrales de gran parte de la poesía latina de todos los tiempos. Algunos de sus poemas en latín pueden ser considerados como el primer intento de creación de un universo poético en que la poesía en sí se convierte en la salvación del poeta.

Esta primera etapa del Renacimiento expresa, en gran parte de su poesía latina, las consecuencias del debilitamiento del sentido cristiano del universo, al romper con la cosmovisión del mundo medieval. Y la consecuencia más trascendental para los poetas de este ciclo es la forma en

² *Rerum Memorabilium*, I, 194.

que el tiempo, ese viejo antañón, Cronos impío que todo lo devora, según expresión ovidiana: *tempus edax rerum*³, se convierte en un problema, hasta el punto de que incluso se llega a no saber en qué tiempo nos movemos, si en el de los poetas clásicos paganos o en el actual, oficialmente cristiano.

Para el hombre medieval, que vive en una época de fe, el tiempo era un problema de muy distinta categoría. Su problema consistía en cómo usar el tiempo que Dios le había concedido para forjar su destino, es decir, para alcanzar su salvación o condenación en el momento de su muerte. Por consiguiente, nada había para el hombre medieval más extraño que considerar el tiempo como algo perdido. El sentimiento de que algo se había perdido, con el paso del tiempo, es una de las intuiciones centrales del Renacimiento, un descubrimiento que hicieron, mientras contemplaban lo que quedaba de la antigüedad clásica: los manuscritos, rescatados del olvido en las bibliotecas de los monasterios; las ruinas romanas, vivas y especialmente significativas para escritores como Sannazaro, Celtis, Du Bellay y el mismo Nebrija. Estos hombres, y otros muchos, se dieron cuenta de que el pasado clásico era algo radicalmente distinto y mejor que el mundo que ellos conocían, y consideraron que esta diferencia se debía a algo que se había perdido. Por eso gran parte de los esfuerzos intelectuales del Renacimiento se dedicaron a recuperar ese «algo»⁴.

Este descubrimiento, por una parte, y la imposibilidad de recuperar en su totalidad lo perdido, por otra, explican la persistente nota de melancólico pesimismo del Renacimiento, dentro de la general euforia renacentista, es decir, dentro de esa ilusionada esperanza en las fuerzas de la naturaleza y del hombre. Al tomar, pues, conciencia de la experiencia clásica, los poetas renacentistas se sienten desplazados en el tiempo y, por ello mismo, insisten constantemente en su propia experiencia vital, tan importante para ellos.

En la concepción medieval del mundo, Dios y el hombre existen en un universo compuesto por un sistema muy complejo de relaciones que ofrecen siempre la posibilidad de una mediación real. Cómo conseguirla

³ Ov., *Met.*, 15, 234.

⁴ Cfr. Fred J. Nichols, *An Anthology of Neo-Latin Poetry*, Londres 1971, pp. 83-84.

el hombre llegar hasta Dios estaba bastante claro, en términos generales. El problema, hablando individualmente, consistía en si el hombre quería hacerlo⁵. En cambio, la literatura imaginativa del Renacimiento se centra en un mundo en el que es posible imaginar, siquiera sea fugazmente, que Dios no se halla presente en él. Un mundo en el que Dios, en el mejor de los casos, es admitido o tolerado. La posibilidad de este acto imaginativo, dice Nichols⁶, cambió para siempre el curso de la historia de la imaginación europea. Más tarde, la poesía barroca de los jesuitas Balde y Sarbiewski podrá interpretarse como la reacción contra esa posibilidad imaginativa, contra la posibilidad de las visiones literarias.

La segunda etapa del Renacimiento comprendería, en términos generales, el siglo XVI. Conforme pasamos del siglo XV a la época de Erasmo de Róterdam (la de la llamada *prerreforma*) es la corriente cristiana la que acaba por imponerse. El centro de interés de la poesía latina se traslada a Roma, donde se da la reconciliación entre el Renacimiento y la Iglesia por obra de los Papas Julio II (1503-1513) y León X (1513-1521). Los cambios serán sensibles por lo que se refiere a nuestro tema de estudio. La poesía amorosa, que había conocido en el siglo XV un excepcional desarrollo, cede su puesto a la pastoral, a la didáctica, a la filosófica y a la religiosa, mucho antes del Concilio de Trento.

3. En esta segunda etapa hemos de incluir la escasa producción poética de inspiración amorosa que se da en España. Las causas de esta escasez son principalmente tres. En primer lugar, nuestro tardío Renacimiento sufre sólo de pasada la influencia del petrarquismo. Hasta mediados del siglo XVI no se advierte el influjo de Petrarca en la poesía amorosa, escrita en latín, por nuestros humanistas, y esto solamente en

⁵ La armonía existente en la Edad Media comienza a resquebrajarse, en Italia, a principios del siglo XIV. Ya en los albores del Renacimiento nos encontramos con Petrarca, el hombre de las tensiones, de la lucha y de la crisis religiosa. Un hombre que, por muchas debilidades y caprichos que tuviera, advierte F. Rico (*Petrarca, Obras I. Prosa*, pp. XXV-XXVI), fue siempre un católico, no ya de ortodoxia inquebrantable, sino incluso extremadamente devoto. Diariamente rezaba: *Tibi, Deus meus, commendo cogitationes et actus meos, tibi silentium et sermones*. De ahí, sin embargo, de encomendarle todas las palabras y excluir a Dios del *sermo* literario, nacería presumiblemente una desazón, un malestar: no una tensión dramática, sino nostalgia de integrar las facetas dispersas de una personalidad.

⁶ *Op. cit.*, p. 78.

tres poetas: Fernán Ruiz de Villegas (1510-1571), Juan de Verzosa (1523-1574) y Francisco Pacheco (1535-1599). En segundo lugar, el hecho de que la filosofía aristotélica predominara en España ampliamente sobre el platonismo, seguido por la mayoría de los filósofos extranjeros, hizo que la poesía hispano-latina siguiera otros derroteros, ideológicamente hablando. El platonismo alegorizante da paso a la *Theologia poetica*, que considera a los poetas *diuinitus adflati*, el poeta es el *priscus theologus* que expresa, en *imagines*, una sabiduría profunda y es portavoz de una revelación divina a la gentilidad coincidente con la cristiana. La poesía, pues, será considerada como la ciencia suprema. En cambio, para la filosofía aristotélico-escolástica la poesía no es más que un arte meramente humana y en modo alguno divina en cuanto a su origen. Por su lugar en la jerarquía del saber y de las disciplinas, la poesía sólo ejerce una función pedagógica primaria y de entretenimiento.

En tercer lugar, la postura ante el fenómeno religioso distancia a los primeros renacentistas de los poetas latinos españoles por lo que se refiere a los problemas del amor y de la muerte. Los humanistas hispanos, siempre de acuerdo con sus deseos de renovar la fe y llegar a conseguir un hombre netamente religioso, el *totus homo* de Vives, adoptan, por lo general, una postura cristiana frente a los temas Dios, vida, amor y muerte. Guiados por Luis Vives, Erasmo y Antonio Elio de Nebrija propician el advenimiento de lo que ha venido en llamarse, no sé si con plena exactitud, *Humanismo cristiano*.

4. De estos tres elementos: petrarquismo, filosofía y religión, que sirven de base a las ideas expresadas por los poetas latinos del Renacimiento, será el último el que, por ahora, atraiga nuestra atención. La relación entre religión y Humanismo renacentista es una de las cuestiones más controvertidas entre los estudiosos de este período histórico. Y no es posible dar una solución genérica, sino que toda explicación, que quiera ser convincente, ha de tener en cuenta las circunstancias históricas como asimismo las exageraciones que, por una y otra parte, se han venido cometiendo. Mientras para unos, los poetas de la primera etapa del Renacimiento son completamente paganos, para otros son personas realmente cristianas y hasta devotas, no sólo en su vida real, sino también en su producción poética sobre el amor y la muerte. Es, pues, una cuestión que se asienta más en determinados prejuicios que en razones

objetivas. Como dice Toffanin⁷: «Puritana è la suscettibilità della spregiudicatezza critica moderna nel porre la religione degli umanisti a confronto con la loro lirica amorosa».

El Humanismo en sí no tiene nada de reprochable ni de anticristiano, pero el exagerado entusiasmo por la literatura de la antigüedad clásica implicaba, para algunos, un verdadero peligro, ya que bajo la belleza de las formas literarias y artísticas latía un concepto naturalista de la vida, opuesto, o por lo menos ajeno, al cristianismo. Sin embargo, se puede afirmar que pocos o ninguno de los primeros humanistas dejaron de ser sinceros cristianos en el fondo; si bien, en la práctica, fascinados por la antigüedad idealizada, algunos adoptaron la norma de *credere ut decet, uiuere ut libet*, anteponiendo la belleza a la moral y exteriorizando actitudes propias de sus modelos literarios; mas, en la realidad, la mayor parte de estos poetas renacentistas tenían menos talante pagano de lo que ellos mismos pensaban o pretendían hacer ver⁸. El retorno total al viejo paganismo no podía llevarse a cabo sino a costa de la negación del cristianismo, y no es fácil arrancar de cuajo raíces pluriseculares que retoñan vigorosamente, aun a pesar de las resistencias y de los ambientes contrarios. De hecho, todos ellos, más pronto o más tarde, supieron crear también universos poéticos cristianos, basados, las más de las veces, en las Sagradas Escrituras y en las vidas de los santos.

5. Hemos llegado a un punto trascendental en nuestro trabajo: la distinción entre lo que el poeta cree, o dice creer, y la religiosidad de los mundos poéticos que el *uates* traza en su poesía. Ésta es la distinción en que debemos centrarnos si queremos solucionar los problemas que antes hemos apuntado. El poeta, al pretender escribir una obra literaria auténtica, busca inconscientemente la libertad que la poesía, en última instancia, siempre le ofrece para devolver a los hombres, afinada y trabajada, la palabra que es su arma primera e irrenunciable. Sabe que la palabra del que se siente esclavo jamás se volverá lenguaje, y mucho me-

⁷ *Storia dell'Umanesimo*³, I, Bolonia 1941, p. 290.

⁸ Ortega y Gasset, hablando de Vives, dice que era «incuestionablemente cristiano como todo su tiempo. E incluso los contados, muy contados, personajes —es curioso: casi siempre insignes botarates— que se las daban de ateos. Pero dáselas de *algo* es el índice más cierto de no serlo». *Vives-Goethe*, Madrid 1961, p. 47.

nos poesía. Por eso crean sus propios mundos poéticos, en los que no tienen por qué sentirse sujetos a su fe, ni siquiera dominados por sus propias convicciones religiosas, ni por su Dios. Les es más fácil moverse en el Olimpo o sobre el Helicón, ya que los dioses antiguos, como los de todas las religiones extinguidas, se han convertido ya en motivos poéticos. Ésta es la razón de que los universos poéticos de la mayoría de los poetas que escriben en latín a lo largo del siglo XV, tales como Pontano, Poliziano, Marulo y, después, Juan Segundo, no sean fundamentalmente cristianos en la mayor parte de sus poemas.

Por otra parte, el posible paganismo o cristianismo de esos universos poéticos no era, en modo alguno, relevante para aquellos poetas, profundamente enraizados en la esfera del neoplatonismo, ya que, sin afirmar que la poesía esté reñida con un cierto sentido que la informe, aseguran que no se trata de un sistema conceptual, sino más bien vital, donde la misión esencialmente poética acabará por trascender los factores conceptuales. Por tanto, estaban pendientes, vital y visceralmente, de la poesía en sí y del altísimo valor de su palabra. Habían tomado conciencia, como producto que eran de una tradición que depende de la calidad de las palabras que la transmistieron, de que son sus propias palabras las que crean su universo poético. Pocos poetas de ninguna otra época han estado tan convencidos de que es la palabra la que salva. Petrarca, en su égloga *Parthenius*, afirma algo que será capital para él y para sus sucesores, es decir, el valor inalienable de la poesía bajo todas sus formas, ya sea el héroe Cristo o Escipión.

6. En este contexto, y teniendo en cuenta las distinciones que hemos formulado, vamos a analizar la poesía neolatina en torno al amor y a la muerte. A los primeros poetas renacentistas, que rompen de una manera brusca y tajante con la ideología y la cosmovisión de la Edad Media, se les plantean inmediatamente graves y variados problemas:

Primero.—El problema de la dislocación en el tiempo, al que ya hemos aludido. De ahí procede el interés por su continua afirmación del *hic et nunc*, la adhesión a lo real y cotidiano, la importancia que reviste el situarse en el tiempo, debido a esa conciencia de pérdida que implica el paso de los siglos. Localizarse en el tiempo era para ellos una imperiosa necesidad, porque se sentían limitados por la antigüedad —inasible

en su totalidad— y la muerte: la eternidad a la que inexorablemente caminaban. Este autodescubrimiento y esta localización dentro de un contexto los encontramos en la poesía latina de la época. Y este proceso explica muchas de las características distintivas de esta poesía, por oposición a la vernácula que se escribía por aquel entonces.

También sintieron los poetas latinos del Renacimiento la necesidad de situar su poesía en el espacio. El tema de los viajes de las musas es un ejemplo que nos ayuda a comprender dicha necesidad. Si Petrarca, al iniciarse el Renacimiento, las trae hasta Vaucluse, donde localiza sus versos, más tarde otros poetas las llamarán hacia diversos lugares. Conrad Celtis, por ejemplo, las invita a que vengan, junto con Apolo, a su patria (Alemania) y la libren del yugo de la barbarie; Nebrija, el debelador de la barbarie hispana, no pretenderá otra cosa con sus gramáticas, sus pedagogías y sus musas; Janos Kesincei (*Ianus Pannonius*, 1434-1472), con no menor orgullo que Horacio, cuando afirma:

*Princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos (Carm. 3,30,13-14),*

declara que él será el primero en hacer venir a las musas desde las riberas del Po hasta su patria, Hungría. Ahora bien, traer las musas hasta el propio paisaje significa que es posible escribir una poesía similar a la que ellas inspiraron en tiempos pasados. Por eso quieren localizarlas en su tiempo y en su espacio, ya que esto define, en términos literarios, el problema central del mundo poético creado por los poetas latinos del Renacimiento.

Segundo.—El problema que se les plantea ante la sensación de que todo en torno suyo se derrumba física y moralmente. Petrarca, durante los años de su crisis religiosa luchó con —no contra— la religión, intentando integrar su propia experiencia personal en un sistema religioso en el que sintió la necesidad de creer. En muchas de sus cartas, la mayoría dirigidas a personajes eclesiásticos, describe un mundo amenazado por la inminencia de algún desastre, el cielo estallando arriba, la tierra desmoronándose bajo sus pies, como expresa en una dirigida al cardenal Giovanni Colonna (vv. 1-4; 6-7). En esa misma carta se re- presenta al mun-

do en el momento mismo de su destrucción física. El tiempo se interrumpe y el caos viene *ante diem* (v. 13). La tierra está a punto de perecer, pero bruscamente vemos al poeta como centro de ese mundo (vv. 66-68). No es, pues, el mundo en general el que se tambalea, sino el mundo concreto del poeta. ¿Cómo salir de esta situación? ¿Acaso por medio de la religión? Pero el caso es que el diluvio vuelve de nuevo y el agricultor, atónito, piensa que los profetas mentían cuando afirmaban que la próxima vez el mundo sería destruido por el fuego, y se siente engañado (vv. 74; 79-81). Mas he aquí que suenan las campanas de una iglesia y la tormenta pasa. Sin embargo, el poeta se siente cada vez más afectado. El tiempo del poema corresponde al momento en que esta situación se está desarrollando. Leemos con frecuencia la palabra «ahora». El poeta tiene miedo de coger la pluma, porque el techo de la casa puede desplomarse sobre él y ello le obliga a guardar silencio (vv. 101-104). Paradójicamente, y a pesar de todo, el poema continúa y, en medio de un verso, Petrarca se dirige a su amigo el cardenal Colonna y le pide que le envíe un poema (vv. 104-107). La esperanza vuelve y se vislumbra una posibilidad de futuro. El poema prosigue con estas palabras: «Y si ahora no se mantienen en pie las nuevas palabras de advertencia, ¿por qué, aleccionados por la experiencia, no volvemos a las viejas armas?». Es decir, es preciso volver al arsenal de la poesía clásica, simbolizada por el ramito de laurel que solicita de su amigo el cardenal, ya que donde él se halla nada crece (vv. 114-117; 119).

Se trata, pues, de ir a buscar la salvación del mundo y la nuestra en la poesía clásica y, de alguna manera, en la naturaleza. El pasado clásico puede proporcionarnos una inmortalidad secular y una cierta esperanza por medio de una tradición poética en la que las imágenes de flores, mieses, campos y árboles adquieren una considerable importancia. Pero la solución perfecta se halla en el jardín, donde la obra del hombre y la naturaleza se unen en mutuo esfuerzo salvador. El jardín se convierte en el Helicón del poeta donde puede escribir rodeado de laureles plantados por sus propias manos. Así pues, sólo cuando el hombre renacentista sea capaz de encontrar un lugar seguro en la naturaleza, y dentro del tiempo, para poder reconciliar la realidad en que se halla inmerso con la nueva sensación de que está situado conscientemente dentro del universo, podrá encontrar por sí mismo la seguridad en ese jardín, concebi-

do y construido por Petrarca con tanto esfuerzo⁹. Los poetas posteriores encontrarán esa armonía entre naturaleza y hombre, entre presente y pasado, y sus mundos físico, moral y poético serán más estables.

Tercero.—El problema de la muerte. La muerte, «de donde ningún viajero vuelve», en su dimensión vital y existencial —consideración lógica dentro del vitalismo, la espontaneidad y el racionalismo laico renacentista— es un misterio. Si la consideramos como algo que está ahí, que nos espera, que nos limita, que se apodera de nosotros, porque de ella somos deudores en virtud de nuestra radical finitud, inconsistencia y dependencia ontológica, ya que somos seres fundamentalmente por-dioseros, mendicantes, de nuestro existir desde lo más profundo de nuestra esencia, lo único que aparece claro es que no viviremos otra vez. Así lo había expresado poéticamente Catulo, en palabras de las que los poetas renacentistas se hicieron eco y repitieron una y otra vez, cuando dice que el sol puede ponerse y salir de nuevo, pero, una vez que se apaga la corta luz de nuestra vida, hemos de dormir una noche eterna:

*Soles occidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda* (V. 4-6).

Por otra parte, son conscientes de que el hombre, ya desde el momento de nacer, está destinado a la muerte. Los filósofos existencialistas serán los llamados a explanar la teoría del hombre ser-para-la-muerte, pero mucho antes que ellos lo había dicho San Agustín¹⁰: «Es concebido un niño: tal vez nace, tal vez es abortado... ¿Puedes, en cambio, decir: quizá morirá, quizá no?... Desde que nace hay que decir: éste no escapa». Esto lo sabían perfectamente los hombres del Renacimiento y,

⁹ Por lo que respecta a la aceptación de la naturaleza, los poetas renacentistas, en su poesía amorosa, se hallan más cerca de Tibulo, que ponía en el paisaje nada menos que todo un marco de plenitud para su amor, que de Horacio, para quien el campo no guarda ninguna especial resonancia; es, a lo sumo, dentro de su esfuerzo por aceptar la doctrina de Epicuro, una estancia donde reside, que no le satisface ni le colma, pues, como él mismo asegura, era esencialmente inconstante: *Romae Tibur amem uentosus, Tibure Romam* (*Epist.*, 1,8,12).

¹⁰ *Conceptus est puer, forte nascitur, forte abortum facit... Numquid potes dicere: Forte moritur, forte non moritur?... Ex quo nascitur homo dicendum est: Non euadit* (*Sermo* XCVII, 3).

por eso, se preocupan por la muerte e intentan librarse de ella de cualquier modo que les sea posible. Ésta su preocupación por la muerte podemos deducirla de la práctica constante de componer sus propios epitafios, definiéndose en términos estereotipados, para perdurar con su propia voz en los siglos venideros. Esta práctica la encontramos ante todo en Pontano (1429-1503), auténtico y gran maestro del epitafio poético en su obra *De tumulis*. También otros muchos, como el Brocense y Fernán Ruiz de Villegas, compusieron epicedios en honor de sus respectivas esposas.

En la poesía latina del Renacimiento no se trata de una muerte que viene hacia nosotros, como pensaba Séneca, sino de una muerte hacia la que inexorablemente nos dirigimos:

*Irrequietus homo porque omnes anxius annos
ad mortem festinat iter* (Petrarca, *África*, VI, 899-900).

Juan Owen (1616-1683): *Ad mortem sic uita fluit, uelut ad mare flumen / uiuere nam res est dulcis, amara mori* (*De uita et morte*, I, 32). Se nos presenta aquí la metáfora vida-río, de tanto éxito en la literatura española, desde Jorge Guillén hasta Vicente Aleixandre pasando por Andrada, Quevedo, Gabriela Mistral y Angel González¹¹. De todos modos no importa mucho que sea la muerte la que viene o que seamos nosotros los que a ella nos acerquemos; lo importante es que es inevitable para todos, ya que a la muerte nos acercamos a medida que vivimos y nuestro final se nos acerca en virtud de su misma inminencia.

Sin la noción cristiana de la salvación, la muerte tiene una especie de finalidad enervante, porque con ella termina para nosotros la única clase de vida de la que estamos seguros: la vida sobre la tierra. Entonces el problema se plantea en la perspectiva de cómo evitar las consecuencias de una muerte concebida, dentro de sus mundos poéticos, como la disolución final del yo individual y concreto, y de cómo vencer el tiempo que nos conduce inevitablemente a ese final. Pero en la órbita de los mundos poéticos paganos no podemos acudir a la fe y a la esperanza cristianas, porque los mismos poetas que los han forjado no tienen interés, al realizar su producción poética, en mezclar su visión personal de Dios,

¹¹ Cfr. Carmen Díaz Castañón, *l.c.*, pp. 167-176.

el mundo y el hombre con la visión imaginativa que engendra su poesía¹².

Por otro lado, no les es posible del todo plantearse el problema de la muerte como se lo planteó Horacio o se lo plantearían después los filósofos existencialistas. Horacio se enfrenta a la muerte desde una dimensión meramente humana, en la esfera de la existencia: con honradez y sin ira, con más desesperanza que desesperación. Los poetas renacentistas, en cambio, que alguna vez había sido iluminados por la luz de la fe, no podían, aun en el caso de que lo quisieran, plantearse el problema de la muerte desde una perspectiva tan naturalista, ni con tanta humana honradez como se lo había planteado el Venusino, es decir, en toda su aterradora, desnuda e inminente presencia. Por eso los poetas de la primera etapa del Renacimiento buscan otras formas de vencer el tiempo que lleva consigo una muerte segura. Estas formas serán el amor y la poesía o, si se prefiere, la poesía del amor, ya que ésta es el arma con que cuenta el espíritu del hombre contra la muerte que intenta destruirlo.

7. *Amor y muerte*. Por medio del amor, según ellos, se puede vencer a la muerte, porque el tiempo parece detenerse, a lo menos mientras la pasión dura. El *Epithalamium* de Juan Segundo (1511-1536) tal vez sea el más claro exponente de este modo de vencer el tiempo y, con él, la muerte. En este poema la preocupación por el tiempo es la nota dominante. La palabra *hora* aparece en los cuatro primeros versos y en el sexto. Segundo comienza diciendo que ha llegado la *hora* suavecita y voluptuosa del amor y, Dione, la amada de Júpiter y madre de Venus, hará que los amantes esposos sean más felices que los reyes, vestidos de púr-

¹² Lo mismo les ocurre en el plano de la moral. Una cosa son sus hábitos y costumbres privadas y otra sus versos, por muy procaces que éstos sean. Así lo expresa Antonio Beccadelli, el Panormita (1394-1471), en el epigrama segundo de su *Hermafrodito*, al dirigirse al maldiciente Odón: *In hodum mordacem: Quod genium uersusque meos relegisue probasue, / gratum est; quod mores arguis, Hode, queror. / Crede uelim nostra uitam distare papyro; / si mea charta procax, mens sine labe mea est. / Delicias pedibus celebres clausere poetae, / ac ego Nasones Virgiliosque sequor* (Antología poetica di umanisti meridionali, Nápoles 1975, p. 32). «Me agrada que alabes mi ingenio y releas mis versos, pero me quejo, Odón, de que me acuses por mis costumbres. Querría que creyeras que mi vida dista de lo que escribo: si mis escritos son procaces, mi mente está sin mancilla. Célebres poetas encerraron en sus versos temas obscenos y yo sigo a Nasón y a Virgilio».

pura, y que los dioses antiguos, ajenos al paso del tiempo (vv. 1; 70-71). ¿Cómo podrán los jóvenes recién casados gozar largamente de su amor escapando al tiempo? Al principio, el tiempo parece avanzar despacio en demasía y el joven esposo, impaciente, porque la noche no acaba de llegar, increpa al lento sol e invoca a la perezosa luna (vv. 39-40). A sus deseos responden el tiempo, Venus y Apolo (vv. 44-46). Llegada la noche, el poeta, como si no supiera avanzar, da vueltas y más vueltas en torno a las lides amorosas entre los recién casados y las describe con buscada morosidad. El tiempo, pues, parece detenerse, atrapado en los besos y caricias que los esposos se prodigan mutuamente (vv. 76-78; 93-94). Finalmente, en la última estrofa, el tiempo avanza deprisa y, en pocos versos, arrastra a los amantes hasta la vejez y la muerte. Con todo, su vejez está iluminada por el cuidado y el afecto de los hijos y los nietos, en los que se perpetúan sus amores (vv. 138-144).

La consecuencia es clara: los que se aman viven en el amor y mueren rodeados de amor, porque «el hombre no puede vivir sin ser amado, pero tampoco puede morir sin amor. Quienquiera que afronte la muerte solo, aislado, maldecirá al mundo-como-mundo y al ser-en-el-mundo como tal. Ese hombre es un ser mutilado»¹³. Por el contrario, nadie que se siente amado ve la muerte como el punto final que aniquila su existencia. La muerte por sí misma resulta insuficiente frente al amor en el que los amantes —aun muertos— se sienten vivos y amorosamente vistos desde esta orilla. Podríamos aclarar este punto con el ejemplo de Horacio, quien por su actitud ante la muerte, a la que antes hemos aludido, no podrá vencerla por el amor que es algo compartido, cosa de dos, porque se encuentra radicalmente solo. Su epicureísmo no le basta, ni su teoría del *carpe diem*, ni el recuerdo de las mujeres amadas. Él se sabe irremediablemente solo, en un desamparo total frente al dominio absoluto de la muerte. Sin amor y, tal vez también, sin amistad se convierte en un típico ser-para-la-muerte. Como individuo podrá morir hasta con cierta elegancia y dignidad, pero no como el tú de un yo¹⁴.

¹³ W. Luypen, *Fenomenología existencial*, tr. Buenos Aires 1967, pp. 322. Citado por E. Otón Sobrino, «Horacio y su poesía de la muerte», en *Est. Clásicos XX* (1976), 52, nota 6.

¹⁴ Bajo este aspecto, Horacio no puede compararse con Tibulo, a quien intenta consolar con la sabiduría alcanzada en la escuela de Epicuro (*Epist.* 1,4,132-14), porque la

Precisamente por eso, por su radical soledad, se verá obligado a arrastrar su vida, alejado de todos, cargado, como el gris otoño, con el fardo de su melancolía a la espalda; desesperanzado, a pesar de la menguada esperanza que le pueden ofrecer su casi angustioso grito del *Exegi monumentum aere perennius* (*carm.* 3,30,1), o su *non omnis moriar multaque pars mei/uitabit Libitinam* (*ib.* 6-7), ya que incluso su obra será deudora de la muerte: *debemur morti nos nostraque* (*ars.* 63)¹⁵.

Volviendo al poema de J. Segundo, el paso del tiempo para los amantes se detiene definitivamente con la muerte y el entierro, pero la interrelación amor-muerte queda perfectamente desarrollada en un amor que, en este caso, es un amor lícito. Esta importancia de la muerte frente al amor y ese detenerse del tiempo, mientras la pasión dura, podemos encontrarlos también en otros poemas de este mismo autor, al igual que en otros poetas renacentistas de los siglos XIV y XV. Pero para aclarar la cuestión y no sacar conclusiones precipitadas, hay que tener en cuenta que el amor, para estos poetas del Renacimiento, es con frecuencia más imaginario que físico, ya que es característico de la consciencia renacentista, que el poeta describe, presentar como pesadillas reales lo que son

perspectiva y la comprensión del mundo por parte de Tibulo, que ha pasado por la experiencia de un amor distinto al de Horacio, son completamente diversas. Tampoco es idéntica o similar la situación de Catulo, quien, a pesar de haber dicho que, después de morir, «hemos de dormir una noche eterna», en el poema LXXVI, 5-6, agrega: «Te aguardan muchos goces, Catulo, por larga que sea tu vida, a consecuencia de ese amor tuyo no correspondido». Es decir, que paradójicamente en el momento en que se halla más sumido en la tristeza por haber roto con Lesbia y a causa de la muerte de su hermano, el recuerdo del amor apasionado que había vivido en los años felices de su primera juventud hace surgir una certeza que serena su alma, preparándola para la expectación escatológica. Véase E. Otón Sobrino, *l.c.*, pp. 64-65, nota 42.

¹⁵ No vemos contradicción alguna en que el poeta del *carpe diem*, del vino y del placer sea, al mismo tiempo, el poeta de la muerte. El mismo que dijo: *mors ultima linea rerum est* (*Epist.* 1,16,79), por el mismo hecho de no creer en el más allá, puede sentir la alegría de vivir, el encantamiento de existir, ya que ese límite —el de la muerte— marcado en la lejanía nos define como seres vivos en la actualidad y nos garantiza un tiempo indeterminado, aunque breve, de gozo que nadie, salvo nosotros mismos, nos puede arrebatar, al comprobar día tras día que nuestra vida sigue siendo. Porque *somos* en un período de tiempo corto y fijado de antemano, podemos sentirnos convocados a la alegría de ser, ya que por ello mismo conocemos nuestra limitación y seremos capaces de guardar el equilibrio dentro de nuestra radical inconsistencia. Por otra parte, el mismo *carpe diem* de sentido hedonista, en una perspectiva distinta, puede traducirse por el ascético *age quod agis*.

visiones literarias. Incluso aceptar la propia condición de mortal requiere un acto de imaginación. Por eso Pontano, en uno de sus últimos poemas, dirigido al historiador veneciano Sabélico, puede concluir con estas palabras: *ficta iuuant* (v. 69), al invocar a Stella, el amor de su vejez. Los *ficta* son para el poeta los que han curado las heridas que la Fortuna le infligió. La ficción, que es donde el poeta vive intensamente en sus últimos años, cura al autor y, como él mismo anticipó, mantiene vivos para nosotros, varios siglos después, al mismo poeta y a las mujeres que él amó.

También el anonimato de sus amadas: las Neeras, las Fílides, las Amarílides, las Lícoris, las Cintias, etc., viene a demostrar que se trata de un amor imaginario. Sin embargo, esto no importa, ya que se trata de un amor verdadero, como muy bien apunta A. Machado:

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás¹⁶.

Por otra parte, no vale insistir más, porque la idea del amor más duradero que la vida mortal la podemos encontrar en otros muchos poemas, tanto en los que escribieron en latín como en los que lo hacen en sus lenguas patrias. Elisio Calencio (1430-1502), por ejemplo, en su poema *Sine titulo*, 3-4, y Fernán Ruiz de Villegas en dos poemas a su esposa Mariana prometen un amor *post extinctos cineres*. Baste con citar el segundo terceto de aquel famoso soneto de Quevedo:

Su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

¹⁶ *Cancionero apócrifo. Otras canciones a Guiomar II*, Espasa-Calpe, Madrid 1979, p. 475. Sobre las amadas ficticias o imaginarias de los poetas, puede verse Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*³¹, parte 1.ª, cap. 25. Espasa-Calpe, Madrid 1983, p. 148.

Los poetas hispano-latinos, por lo general, no recurren al amor como salvación, por las razones que antes hemos apuntado. Su escasa poesía amorosa se asienta en otros mundos poéticos muy diferentes al de los primeros poetas renacentistas. El Brocense¹⁷ pone la muerte como el límite del amor humano: *Sed quid modus adsit amori? —mori*. Había comprendido, sin duda, que esta clase de amor no puede detener el tiempo indefinidamente, ya que esto implicaría una tremenda paradoja. A saber, si el tiempo se detiene para el poeta durante el acto amoroso, podríamos concluir que, en el caso de que el amor no terminara nunca, el efecto del tiempo podría ser detenido permanentemente. Ahora bien, en este supuesto el poeta tendría que sufrir y pagar las consecuencias que sobrevienen al huir del tiempo, es decir, por fijar una cualidad humana en una forma eterna. Convertir el amor en perpetuo e inmutable significa la muerte, ya que si ser humano es existir en el tiempo, escaparse de la cadena del tiempo es dejar de ser humano, o sea morir¹⁸.

En un universo poético cristiano, la inmortalidad que podría proporcionar un amor meramente humano excluye todo lo demás, incluso el amor divino y, al final, resultaría una mezquina inmortalidad, como en el caso de Paolo y Francesca, en la obra de Dante. Pero cuando el concepto cristiano de inmortalidad no es aceptado en el mundo poético, creado por algunos poetas, esa clase de inmortalidad, como la concibieron los clásicos, se hace cada vez más atractiva. La idea de los Campos Elíseos, donde los amantes vagan en eterna felicidad, compensados por la intensidad de su pasión, y la vida en ese paraíso se presentan a los ojos del poeta renacentista enormemente atrayentes. Tal vez los poetas que más intensa y claramente han expresado y descrito las delicias de semejante paraje sean Pontano y J. Segundo. Pontano en su poema *Ad hendecasyllabos* (vv. 10-15) y en otro en que *Ariadnam uxorem mortuam alloquitur* (vv. 9-14; 57-60). Segundo en sus *Basia* y en sus *Elegías*. Por ejemplo, *Bas.*, II, 12-32 y *Eleg.*, 3,6,65 ss.

Ahora bien, ¿nos atreveríamos a afirmar que este paraíso no es otro que el cristiano, aunque descrito en clave pagana? Sinceramente creo que

¹⁷ «Fábula de Apolo traducida de prosa en verso por Sánchez» (v. 153), en *Obras II. Poesía*, edic. de A. Carrera de la Red, Cáceres 1985, p. 144.

¹⁸ Véase Fred J. Nichols, *op. cit.*, pp. 9-10.

no. La explicación hay que encontrarla, como ya hemos insinuado, en que dentro de los universos poéticos, creados por algunos poetas renacentistas —no en su vida ni en sus creencias— se prescinde consciente o inconscientemente de la idea cristiana del bien y del mal, y del concepto de premio o castigo, defendidos por el cristianismo, para llegar a sentir, expresándose como ellos, el mundo poético de los autores clásicos en absolutamente todas sus vertientes, también en la del más allá de la muerte. Ese universo poético neolatino sobre la muerte, cuyo máximo exponente es Pontano, aparece delicadamente ridiculizado por Balde, en la danza de la muerte de su poema *Choreae mortuales*, donde los muertos son sombras que juguetean. También ellos tienen sus estrellas, aunque menos hermosas; sus céfiros, aunque no primaverales; pero, sobre todo, tienen bosques plagados de cipreses y las flores sirven de alfombras para sus pies (vv. 27-28; 17-24).

Para Balde, pues, como lo era para Pontano, la muerte, si la entendemos en términos humanos, era una forma de actividad. Para nosotros esta impresión de muerte activa queda profundamente marcada por el Barroco, que ve la muerte como una especie de espectáculo teatral en el que cada uno ha de representar su propio papel. Balde también era barroco y, por eso, termina su poema dirigiéndose a los vivos, que algún día serán y actuarán como ahora los ya muertos (vv. 33-36).

Hablando en general, se puede afirmar que la poesía amorosa del Renacimiento acepta casi siempre la lógica irrefutable de que el amor terrenal concluye con la muerte. Es más, para muchos el amor no es aceptado como salvación del poeta, porque suele enfermar y morir. Únicamente cuando el amor es imaginario más que real, la amada, objeto del amor del poeta, es inmutable y éste se puede hacer a la idea de que su amor puede ser eterno. A partir de Erasmo se dará un viraje hacia el «amor a lo divino».

Pero aún existe otra forma de evitar la muerte, y esa forma la encuentran los poetas renacentistas en las *Metamorfosis* de Ovidio. Juan Antonio Campano (1429-1477) nos dice que el amor cambia la figura, se apodera de las articulaciones, extenuando los miembros con su cargante preocupación:

*Mutat amor formam, miserosque intercipit artus,
extenuans cura membra sepulta graui*¹⁹.

Así pues, si los cambios o metamorfosis que sufren los amantes son los que describen su pasión, nada más lógico que acudir a un antecedente clásico: las *Metamorfosis* de Ovidio, donde, como en el caso de Procne y Filomela, es la intensidad de la pasión la que engendra tales cambios. Los amantes, que se ven atrapados por una pasión de la que no pueden liberarse, se transforman y quedan como petrificados, muertos en tanto que amantes: hombre y mujer. Por ello, esa muerte a la que conduce necesariamente una pasión terrenal que pretende ser eterna no es del todo deseable. Presenta siempre una enorme desventaja, ya que la concentración excesiva de un amor meramente humano destruye todos los demás valores, incluso los divinos, como muy bien sabían Pontano y Sannazaro, en quienes se pueden encontrar, con toda claridad, las huellas de Ovidio.

La solución en estos casos viene dada por la conversión de los amantes en ríos, fuentes, árboles, pájaros, etc., que, en una religión animista, eran fácilmente aceptados como divinidades intermedias. Un ejemplo significativo es el de Sebeto convertido en río de que nos habla Pontano en su poema *Ad Musam, de conuersione Sebethi in flumen*. En este poema, Pontano, al igual que en el dedicado a la tumba de Jelsemina, convertida en flor, crea un nuevo mito.

8. *Poesía y muerte*. Si la forma apropiada para resolver el problema del tiempo no es la intensidad amorosa que podría llevarnos paradójicamente a abrazar una muerte que eterniza, el poeta del Renacimiento habrá de encontrar otra fórmula para vivir después de la muerte. Y tratándose de poetas, el camino más seguro para conseguir esa supervivencia será la poesía. La *poesía* —música y poesía—, el *carmen* —canción y poema— funcionará si vence al tiempo. Por eso componer un epicedio, cantar al padre, a la madre, al hijo, al amigo o a la propia esposa es, de algún modo, vencer al tiempo, ya que cada vez que la canción-

¹⁹ «La enfermedad de amor» (vv. 29-30), en Perosa y Sparrow, *Renaissance Latin Verse*, Duekworth 1979, p. 62. Puede verse también Mantuano, *Faustus. De honesto amore et felici eius exitu*, versos 48-52, 81-84, 114-116.

poema vuelva a ser leída será como una compensación, una vuelta a la vida, tanto de la persona a la que se canta como del mismo poeta-cantor. De este modo, el *uates* vivirá en la mente y en el corazón de los hombres en épocas venideras, como ya profetizó el viejo Ennio: *uolito uiuos per ora uirom*²⁰ y declaró Virgilio:

... *Temptanda uia est, qua me quoque possim
tollere humo uictorque uirum uolitare per ora* (Georg. 3,8-9).

La poesía por sí misma, además de vencer al tiempo, debe servir de contrapartida y consuelo a ciertas frustraciones, por ejemplo, la del amor. Por este motivo el amante de cuño petrarquista se considera siempre a sí mismo como poeta, y la tradición lo presenta como un hombre en cierto modo frustrado, aunque haya alcanzado gozar físicamente de la mujer amada. Ésta es la razón de que los amantes de este tipo intenten solucionar sus propias frustraciones amorosas, escribiendo un poema sobre ellas. Un ejemplo claro de este proceder lo tenemos en J. Segundo, un poeta que se declara a sí mismo insatisfecho e incapaz de satisfacer su íntima realidad sexual. Por eso compone sus *Besos*, que, creados por su fantasía, se transforman en literatura y vienen a ser sustitutivos de su pasión, a la vez que le sirven para introducirse en un universo meramente literario y crear el nuevo mito del origen del beso.

La misma muerte de los amantes, en cuanto tales, y la eternidad que les presta la poesía, y no el amor, son simplemente literarias. Es decir, no se trata del mundo en que ellos viven, antes o después de la muerte, sino del mundo en que desearían vivir. Esto puede confirmarse incluso desde la vertiente sintáctica. Un ejemplo. En el segundo *Basium* el proceso de la llegada al Elíseo está descrito en subjuntivos optativos. Así encontramos *si queas* (v. 4), *diuelleret* (v. 11), *portaret* (v. 13), *produceremur* (v. 16), *assurgeret* (v. 27), *indignaretur* (v. 31). Estos amantes, pues, son meramente literarios, o sea, son lo que la literatura, que no la realidad, hace de ellos. Esto mismo lo podemos encontrar en otros muchos poemas de la poesía latina del Renacimiento, porque los poetas no nos cuentan lo que está ocurriendo, sino lo que a ellos les gustaría que ocurriese. Es su propia fantasía la que recrea su pasión y, por eso mismo,

²⁰ Cic., *Tusc.*, 1,34.

dicha fantasía puede ser entendida también en nuestro tiempo. En otros casos, es cierto, se trata de una muerte real, cuando el poeta no puede mantener a los amantes en su perpetuo éxtasis, como en el *Beso* XVI de J. Segundo. Pero hay que observar que aquí ya no se habla de *mors*, sino de *nex*; es decir, de un final alevosamente doloroso, sórdido y real.

La eternidad literaria, para los primeros poetas del Renacimiento, es una manera de vencer al tiempo y, de algún modo, a la muerte, noción que sienten real y próxima y que, por eso mismo, les preocupa. Pontano, en su poema *Ludit poetice* (vv. 17-24), lo afirma claramente, y es esta idea, más que ninguna otra, la chispa de su inspiración. Pero esta idea no se la inventan los poetas renacentistas, algunos de los cuales, la mayoría, creían sinceramente en la inmortalidad cristiana, sino que tiene claros antecedentes entre los clásicos, quienes no podían creer en otra inmortalidad que no fuera la literaria. Horacio, por ejemplo, haciendo una afirmación de sí mismo, aunque no para el más allá, predice esa eternidad para su obra literaria (*Carm.* 3,30,1). Lo mismo hará Tibulo, Propertio, Marcial, etc. Más aún, también aparece, en ciertas ocasiones, en la literatura medieval. Por ejemplo, Alcuino (siglo VII) nos ofrece un dístico en que afirma que los poetas viven después de la muerte en la voz de quien lee sus versos:

Viuiere post mortem uates uis nosse uiator?

Quod legis, ecce loquor; uox tua nemp meae est.

Aunque esta inmortalidad literaria sea realmente de importancia secundaria, si la comparamos con la que ofrece a los creyentes el cristianismo, en un momento en que la posibilidad de conseguir ésta estaba oscureciéndose, la noción de una inmortalidad poética se hace cada vez más atractiva. Por eso consideran estos poetas tan importante escribir poesía. Son conscientes de su valor por sí misma, aparte del mundo que esa poesía crea. De ahí el pavor de Petrarca a ser silenciado si el mundo es destruido, cosa en que, como hemos visto, él creía firmemente, y por eso buscaba la salvación en la antigüedad clásica. Cuando la poesía es considerada como salvación, como lo era para algunos de los primeros renacentistas, el silencio es para el poeta una terrible y última amenaza. Esta idea de tener que guardar silencio obsesionaba a Sannazaro, para quien la voz del poeta puede quedar muda gracias a la fuerza de la pa-

sión; para P. Lotichius, en cambio, es la guerra la que con su fragor puede acallar la voz de los poetas.

Estas ideas son más bien implícitas que abiertamente articuladas, es decir, algo así como un sentimiento profundo y quejumbroso que se desprende de la lectura de sus poemas. Por otra parte, todo este conjunto de conceptos relativos a la poesía, la muerte y la pasión no controlada puede quedar perfectamente reflejado en el mito de Orfeo, tan popular entre los poetas del Renacimiento. Poliziano es quien nos ofrece la versión clásica, dentro de las coordenadas del Renacimiento, en su *Orfeo* italiano y en su largo poema *Nutricia*, pero las referencias a Orfeo aparecen constantemente en las obras de los poetas renacentistas.

Orfeo es la imagen del poder del poeta, ya que sus *carmina* significan, por una parte, «canción» y, por otra, «poema». Ahora bien, si Orfeo es capaz de movilizar toda la naturaleza: ríos, árboles, rocas y no sólo los corazones de los hombres y el ímpetu ciego de los animales salvajes, el poema renacentista tendrá un poder semejante hasta llegar a vencer a la muerte, si la pasión no se lo impide, como hizo con Orfeo mismo, al no poder controlar su impaciencia de ver a Eurídice. Por eso se ven precisados a cambiar el sujeto de la pasión. La pasión desmedida de otros, bajo el control del poeta, sí puede mover ríos y montañas. Sin embargo, al final, es capaz de llegar a destruir al propio poeta. De todos modos, Orfeo sigue viviendo en su canción, aún después de la muerte, y esa supervivencia orfeica es la que el poeta renacentista busca, en muchos casos, para sí mismo.

Después, sobre todo tras la influencia de Erasmo, los poetas del Renacimiento buscarán otra clase de supervivencia, la de la otra vida cristiana. Crearán universos poéticos prácticamente religiosos, pero esto, siempre que nos movamos en la órbita de la segunda etapa del Renacimiento, deja de ser un problema para nosotros o, por lo menos, no constituye una situación problemática que debamos examinar.

FERNANDO MARTÍN ACERA