

SIR THOMAS WYATT · SIR PHILIP SIDNEY · EDMUND SPENSER

SIMULACRO Y PERMANENCIA

TRES POETAS ISABELINOS

Selección, traducción y notas de Juan Carlos Calvillo



Miss&This
Edición bilingüe

MISS & THIS

WYATT · SIDNEY · SPENSER

SIMULACRO Y PERMANENCIA

TRES POETAS ISABELINOS

Selección, traducción y notas de
Juan Carlos Calvillo

Miss&This

ISBN: 978-607-7766-00-1

La presente traducción fue realizada con apoyo del Programa de Fomento a la Traducción Literaria 2005 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Queda prohibida la reproducción o transmisión total o parcial de la presente obra bajo cualquiera de sus formas sin el consentimiento previo del editor.

© Juan Carlos Calvillo Reyes, por la traducción, selección, prólogo y notas.
© Leader editores, Miss&This, 2009, por la traducción al español de los textos Simulacro y permanencia: Tres poetas isabelinos.

SIMULACRO Y PERMANENCIA

TRES POETAS ISABELINOS

PRESENTACIÓN

No es una casualidad que la preocupación de la literatura renacentista inglesa por la elegancia, el ingenio, la diplomacia cortesana, la belleza y la ornamentada elocuencia coincida con la revolución social e intelectual que el reinado de Isabel representó para Inglaterra. Con la llegada del Renacimiento y el deseo de conformar una nueva visión del mundo surge también la necesidad de encontrar nuevas voces, nuevas definiciones del hombre en su búsqueda por el reconocimiento y la legitimación de la identidad literaria.

Es así como aparece en la Inglaterra de siglo XVI el asunto de la reflexión autoral, la voluntad de encontrar un discurso que permanezca, una poesía que trascienda el paso del tiempo. Los poetas líricos de la época isabelina, conscientes en todo momento de su arte y oficio, manifiestan ya un conspicuo empeño por definir una personalidad literaria independiente y auténtica que integre las aspiraciones nacionales y personales del pensamiento renacentista.

El hombre del período isabelino vive en un mundo cuyas condiciones le otorgan un conocimiento cada vez más pleno de las posibilidades que tiene de manipular la formación de la identidad. Este proceso —la construcción voluntaria de patrones o modelos consistentes e individuales para percibir y reaccionar frente al mundo— es sin duda un artificio; sin embargo, es también un procedimiento que confiere un orden, que organiza la expe-

riencia humana, que estructura la vida interior del hombre. El objetivo, desde luego, es la configuración de una identidad capaz de revelar su autonomía por medio de la representación literaria. La creación de la individualidad es, pues, un proceso que se desarrolla invariablemente en términos del lenguaje.

La búsqueda de la voz individual llega a la poesía inglesa en la segunda mitad del reinado de Enrique VIII con las reformas métricas y estilísticas de la lírica cortesana importada de Francia e Italia por Sir Thomas Wyatt. Herederas de una antigua tradición de trovadores provenzales, la lírica amorosa de Francesco Petrarca y su apoteosis idealista de la pasión se convierten en el modelo de Wyatt para transitar de la norma prosódica del verso medieval a un ritmo silábico más regular, más ordenado, que encuentra en la concisión y la intensidad del soneto el espacio ideal para dar voz a la dramatización de un conflicto interno.

Pero Wyatt encuentra en los sonetos de Petrarca algo más que una forma poética: descubre que la manipulación de un sistema tradicional de convenciones le permite dotar su poesía de auténtica emoción personal. Con ella la lírica inglesa adquiere un toque dramático, íntimo, introspectivo, por medio del cual Wyatt consigue la revelación de su identidad dentro de los confines del discurso mismo. La tarea de disciplinar el verso trasluce, pues, no sólo la intención de demostrar la competencia poética de la lengua inglesa sino también el descubrimiento de un lenguaje, un código reconocido y legitimado para hacer frente a las circunstancias de la vida y definir la identidad del hombre por medio de la experiencia.

Wyatt, que muere dieciséis años antes de la ascensión de Isabel al trono y por tanto no es propiamente un isabelino, impone sin embargo una moda poética que

ciertamente lo es. Sus poemas ya circulan en manuscrito con gran éxito en la corte Tudor, pero la primera edición impresa de algunos de ellos, la famosa *Miscelánea* del editor Richard Tottel, data de 1557, tan sólo un año antes de la coronación de Isabel. A ella suceden otras ocho ediciones durante los treinta primeros años de su reinado. Luego así, es en la era isabelina que los poemas de Wyatt tienen mayor influencia, mayor difusión, mayor número de lectores e imitadores. Son isabelinas, gracias a Wyatt, la consolidación del soneto inglés y la lucha por construir una identidad poética, e isabelinas también la pasión e imaginación que culminan medio siglo después en la figura de William Shakespeare.

Songes and Sonettes, la *Miscelánea* de Tottel, es sólo una de las tantas colecciones de poemas que contribuyen a consagrar el soneto como la forma de expresión lírica más difundida en la Inglaterra Tudor. La organización de la antología y los diversos criterios editoriales de Tottel hablan ya de una voluntad prosódica y estilística que se vuelve normativa conforme aumenta su popularidad. Los poetas isabelinos que se entregan a la composición de sonetos adoptan los modelos y estructuras de Wyatt y Surrey y emprenden la invención colectiva de una nueva *persona* o voz poética, *the courtier*, el amante cortesano, que sufre las penas de un amor despreciado y tiempo después vuelve atrás la mirada para relatar su dolor.

Es, sin embargo, con Sir Philip Sidney que el soneto isabelino alcanza verdadero esplendor. La secuencia de sonetos *Astrophel and Stella* se plantea por primera vez en la lírica inglesa el doble propósito, por una parte, de escribir poemas aislados a partir de experiencias vitales o ficticias y, por otra, de construir un relato dramatizado a mayor escala dictado por la distribución sucesiva y encaadenada de episodios. De este modo, mientras los sonetos

individuales registran las pasiones y los conflictos de la vivencia emocional, el desarrollo de la historia de amor en términos narrativos desempeña una función ética más que patética, proyectando así la impartición de un conocimiento de corte más humanístico, más general.

De todos los sonetistas isabelinos, es Sidney el que muestra un interés más perseverante en la metaficción, en los juegos de máscaras, en la disociación lúdica y deliberada de realidad y apariencia. Autobiografía literal o simulacro literario, lo cierto es que su secuencia recurre al manejo de toda una serie de convenciones petrarquistas con el fin de intensificar constantemente la artificialidad del texto y cuestionar el efecto y alcance del discurso poético.

Varios años después de la muerte de Sidney, la publicación de *Astrophel and Stella* en 1591 marca en Inglaterra la detonación del gran entusiasmo creativo de la última década del siglo XVI. Daniel, Constable, Drayton, Lodge y más tarde Shakespeare, entre otros, escriben y divulgan por estas fechas su propia colección o secuencia de sonetos en un estilo isabelino ya instaurado según el modelo de Sidney.

Con la excepción de los *Sonetos* de Shakespeare, es *Amoretti*, la secuencia de Edmund Spenser, la que quizás resulta más apasionada, más elocuente y menos imitativa de todas ellas. Aunque su influencia petrarquista es indudable, *Amoretti* relata la historia de un aprendizaje durante el cual el poeta comprende que la constitución de su identidad precisa el rechazo de todo falso artificio, de toda convención idealista. El progreso de la secuencia de Spenser deviene, pues, en la terminante superación del estigma tradicional de Petrarca y en el descubrimiento de una voz poética auténtica y personal, una victoria que al

poeta le supone la redención y, por consiguiente, la conquista de su amada.

Los poetas cortesanos de la época isabelina reciben una misma herencia prosódica y cultural que cada uno busca ajustar a su propia manera de confrontar el mundo. Derivada en parte de la necesidad económica del patronazgo en una sociedad autoritaria y competitiva, la determinación de forjar una voz poética autónoma y capaz de expresar elocuentemente las pasiones del alma tiene, pues, como resultado la creación de una identidad que encuentra validez y trascendencia en el arte de la poesía.

Simulacro y permanencia: es así como en la Inglaterra de siglo XVI Sir Thomas Wyatt, Sir Philip Sidney y Edmund Spenser descubren en el establecimiento de una convención no el paradigma de su confinamiento ideológico sino la herramienta de disyunción en su búsqueda de una voz individual, reconocida, inmortal. La instauración del complejo sistema de convenciones renacentistas no es para ellos, luego así, un proceso de sumisión sino la entrega voluntaria del artista a una disciplina por medio de la cual el conocimiento, la experiencia, la percepción de la vida en general adquiere una identidad. A través de la convención literaria, y no a pesar de ella, tres poetas isabelinos encuentran en el discurso estético el artefacto de construcción y, a la larga, el instrumento de revelación del ser individual.

JUAN CARLOS CALVILLO

SIMULACRO Y PERMANENCIA

SIR THOMAS WYATT

(1503 – 1542)

WYATT O LA INOCENCIA

Son pocos los retratos originales que se conservan, y sin embargo dos miniaturas que la tradición atribuye a Hans Holbein presentan a Sir Thomas Wyatt como en efecto los documentos contemporáneos afirman que era: guapo, robusto, tan diestro en las armas y los deportes como en la diplomacia y las letras. La primera efigie, que data probablemente de principios de la década de 1530, representa a un joven en la plenitud de la vida; la segunda, pintada cerca de 1540, a un viejo ya calvo, descorazonado y abatido.

A la fecha de su muerte Wyatt no había cumplido siquiera los cuarenta años, y entre ambos retratos es poco factible que medien más de tres lustros. Con todo, la causa de su repentino y prematuro envejecimiento no es un misterio: de mano del propio Wyatt se sabe que acabó con su juventud la herida de “aquellos sangrientos días” de su arresto y confinamiento en la Torre de Londres bajo sospecha de haber sido amante de Ana Bolena.

La supuesta intimidad, si es que alguna vez existió, debió comenzar en algún momento entre 1525 y 1526. Ana apenas volvía de su formación en las cortes francesas y Wyatt luchaba por afianzar un cargo diplomático al servicio de Enrique VIII. La futura reina era una mujer sensual, arrogante y cautivadora, y tenía el gusto y la cultura suficientes para reconocer en Wyatt al mejor poeta de su tiempo. Algunos testimonios de dudosa fiabilidad confirman que efectivamente fueron amantes; lo cierto,

sin embargo, es que Wyatt quiso encontrar en ella el objeto de un amor, ya fuera platónico y oportuno para la creación literaria, o bien verdadero y destinado a un irremediable fracaso.

A principios de 1527 Wyatt se unió a la embajada de Sir John Russell a la corte papal en Roma. En su viaje visitó Ferrara, Bolonia y Florencia, entabló negociaciones con la república veneciana y logró escapar del cautiverio de las tropas de Carlos V. Después de varios meses de amor cortés y ambiente italiano, de la tradición de Dante y Petrarca, de la *gravità* y la *dolcezza*, el poeta emprendió su regreso a la corte. Poco más tarde, a mediados de ese mismo año, el rey de Inglaterra dio a conocer su intención de divorciarse de Catalina de Aragón y coronar a la joven Ana Bolena.

Wyatt sin duda se sintió traicionado. La decisión de Enrique lo dejaba con pocas alternativas: de pronto se vio en la necesidad no sólo de renunciar al cortejo sino también de prevenir a su rey y confesar la naturaleza de su relación mientras aún había tiempo. La vida de Wyatt corría peligro, y es probable que en virtud de su franqueza y lealtad Enrique decidiera sólo desterrarlo unos años.

En 1528, una vez instalado en Calais, el poeta emprendió el trabajo de adaptación métrica y formal de las canciones que escuchara meses atrás en los *palazzos* de Italia. La constitución breve y precisa del soneto le brindó la ocasión de disciplinar el lenguaje, de fustigar y manipular las palabras con tal de dar al pensamiento una forma sólida, inteligible y comunicable. Su interés en Petrarca radicó en un principio en la forma poética, en su métrica delicada, su concisión y su intensidad; sin embargo, pronto entendió que cuanto buscaba no era traducir el verso italiano sino emplearlo como un estímulo para producir poemas nuevos e independientes en cuyo

discurso pudiese infiltrar sus pasiones, conflictos y angustias, y de este modo imprimir en su fuente el sello de su propia identidad.

Wyatt descubrió con el tiempo que bajo la convención ceremoniosa e impersonal subyace un individuo que busca salir del anonimato y hablar con una voz interior auténtica y legítima ante el mundo. Inmerso en una sociedad aristocrática en la que las políticas de la corte se revelaban como un código licencioso y perecedero de la mentira y la infidelidad, la experiencia de amor no podía ser, como en Petrarca, tan sólo idealismo. Si Wyatt se dolió de la crueldad y la deserción, fue sin duda porque sintió que la dama de negro cabello lo había traicionado.

La angustia, la infidelidad y el abandono en su vida, así como la profunda esperanza por alcanzar una estabilidad en la corte, en el amor, una tranquilidad en el mundo, se presentaron en todo momento como una dolorosa lucha de poder, sumisión y disidencia que habría de volverse el discurso implicado justo por debajo del conjunto de normas estéticas de la formalidad literaria.

Sus sonetos transformaron el original italiano en busca siempre de un tono más amargo, más inquietante y sugestivo, proferido ya por una voz que convence a cada momento de realidad y dolor. Wyatt convirtió el idealismo de Petrarca en desengaño, su devoción en amargura, su inmortalidad en resignación. La psicomaquia se volvió un proceso más ambiguo donde Wyatt se vio obligado a contenerse, a apelar a la implicación, a exigir que las palabras, incluso aquellas que había escrito Petrarca, dijeran lo que a él le era imposible decir en la corte.

La remodelación del original implicó siempre una convicción que relaciona el poema con la manera propia de percibir el mundo. El amor y el fracaso, la necesidad y el impedimento, la disconformidad y la sumisión, con-

flictos recurrentes en su poesía, derivaron en el desarrollo de una tensión interna que, aunque en el poema no encuentra consuelo, fragua una personalidad poética con un nuevo código o registro de valores para construir una visión independiente del mundo y de la experiencia. El complejo sistema de paradigmas estéticos suministró, pues, una libertad de acción creada, más que determinada, por la convención literaria.

Para el año de 1532 en que Wyatt vuelve de su retiro, la violenta pasión ya se ha mitigado. Pocos meses más tarde Ana quedó encinta de Enrique y en junio de 1533 fue coronada como la nueva reina de Inglaterra. Rotas ya todas las relaciones, el poeta no tardó en ascender en la corte. La seguridad y la permanencia que en otro tiempo esperó encontrar en el amor las descubrió bajo la protección del gran canciller Thomas Cromwell. Poco se sabe de Elizabeth Darrell, la mujer de sus últimos años.

Pero nada es permanente en una corte donde reina el capricho, la traición y la infamia. Wyatt aún tuvo que soportar la caída de la reina en 1536, la ejecución de Cromwell en 1540, la perfidia del duque de Suffolk, la vileza del obispo Edmund Bonner. En el curso de siete años tres veces cayó bajo arresto. Pero fue sólo una de ellas, su encierro en la Torre de Londres en 1536, la que le rompió el corazón. El 19 de mayo Ana Bolena fue decapitada a raíz de los cargos de traición, adulterio e incesto que se fabricaron en su contra. Thomas Wyatt fue el único de los presuntos amantes que no condenaron a muerte y salió libre al cabo de unas cuantas semanas. A la fecha, cerca de cinco siglos más tarde, muchos de los que creen que alguna vez existió un amor más que platónico entre ellos aún encuentran un cambio radical en la poesía que Wyatt escribió después de la muerte de Ana Bolena.

SONNETS, circ. 1528 – 1541

2

*The longe love that in my thought doeth barbar:
And in my hert doeth keep his residence:
Into my face preseth with bolde pretence:
And therein campeth spreding his baner.
She that me lerneth to love and suffre:
And willes that my trust and lustes negligence
Be rayned by reason, shame, and reverence:
With his hardines taketh displeasur.
Where with all unto the hertes forrest he fleith:
Leving his enterprise with payn and cry:
And ther him hideth and not appereth.
What may I do when my maister fereth?
But in the feld with him to lye and dye?
For goode is the liff, ending faithfully.*

SONETOS, *circ.* 1528 – 1541

2

El largo amor que en mi pensamiento albergo
y que fija su residencia en mi corazón
se impone en mi rostro con descarada pretensión
y acampa allí para lucir su estandarte.
Aquella que a mí me enseña a amar y a sufrir,
y que quisiera que mi confianza y la negligencia del deseo
fuesen refrenadas por la razón, la modestia y la reverencia,
encuentra un gran desagrado en su resistencia.
De todo provisto, escapa él al bosque del corazón,
abandona la empresa con llanto y dolor
y allí se esconde para no aparecer otra vez.
Pero ¿qué puedo hacer cuando teme mi amo
sino con él en el campo vivir y morir?
Pues buena es la vida que acaba con fidelidad.

*Whoso list to hount: I know where is an hynd,
 But, as for me: helas, I may no more.
 The vayne travail hath werid me so sore,
 I ame of theim, that farthest cometh behinde
 Yet, may I by no means, my weried mynde
 Drawe from the Der; but as she fleeth afore
 Faynting I folowe. I leve of therefore:
 Sins in a nett I seeke to hold the nynde.
 Who list her hount: I put him out of dowbte:
 As well as I: may spend his time in vain.
 And graven with Diamonds in letters plain:
 There is written, her faier neck rounde abowte:
 Noli me tangere for Cesars I ame
 And wylde for to hold: though I seme tame.*

Aquel que quiera cazar, sé dónde hallar una cierva,
pero en cuanto a mí, ¡ay!, no puedo ya más:
el vano esfuerzo me ha abatido hasta el dolor
y soy entre ellos el último que viene detrás.
Por ningún motivo, sin embargo, mi fatigada mente
he podido apartar del venado; pues así como escapa,
yo la sigo y desmayo. Por tanto me retiro,
pues en una red busco atrapar el viento.
Aquel que la quiera cazar, lo pongo fuera de duda,
puede, como yo, gastar su tiempo en vano,
pues con diamantes, grabado en letras simples,
en torno a su hermoso cuello se encuentra dictado:
“*Noli me tangere*, pues del César soy,
y fiera de apresar, aunque dócil parezca.”

*Farewell Love and all thy lawes for ever,
 Thy bayted hookes shall tangill me no more:
 Senec and Plato call me from thy lore
 To perfaict welth my wit for to endeveè.
 In blynde error when I did perseveè;
 Thy sherpe repulse, that pricketh ay so sore,
 Hath taught me to sett in tryfels no store:
 And scape fourth, syns libertie is levè.
 Therefor farewell, goo trouble younger hertes:
 And in me clayme no more authoritie;
 With idill yeuth goo use thy propertie;
 And thereon spend thy many brittill dertes.
 For hitherto though I have lost all my tyme,
 Me lusteth no lenger rotten boughes to clyme.*

Adiós, amor, y a todas tus leyes por siempre;
el cebo de tu anzuelo no habrá de enredarme más:
Séneca y Platón me exhortan a dejar tus costumbres
para destinar a la riqueza perfecta mi ingenio.
En ciego error por haber perseverado,
tu cruel rechazo, que punzó siempre con tanto dolor,
me enseñó a las nimiedades no dar mucho valor
sino de allí a escapar, pues es preferible la libertad.
Así pues, adiós; a jóvenes corazones ve a importunar
y en mí reclames no más autoridad:
en la ociosa juventud ve a usar tu propiedad
pues allí tus muchos dardos puedes gastar:
pues si hasta ahora todo mi tiempo ya he perdido,
no quiero trepar nunca más a un árbol podrido.

*My hert I gave the not to do it payn,
 But to preserve it was to the taken:
 I served the not to be forsaken,
 But that I should be rewarded again:
 I was content thy servaunt to remayn,
 But not to be payed under this fasshion:
 Nowe syns in the is none othr reason,
 Displease the not if that I do refrain:
 Unsaciat of my woo and thy desir:
 Assured be craft to excuse thy fault.
 But syns it please the to fain a default
 Farewell I say, parting from the fyer.
 For he that belevith bering in hand,
 Ploweth in water and soweth in the sand.*

Te di mi corazón, no para hacerle daño
sino para cuidarlo, te fue entregado.
Te serví, no para estar ahora desolado,
sino para verme de nuevo remunerado.
Me conformé con permanecer tu sirviente
y no para ser de esta manera compensado.
Ahora que en ti no más razón encuentro,
no te disgustes si es que me abstengo,
insaciado de mi aflicción y el deseo de ti,
confiado de tu destreza para absolverte de culpa.
Pero ya que te place fingir que en mí radica el defecto,
adiós, te digo, y me alejo del fuego:
pues aquel que cree, confiado de su mano,
en el agua abre surcos y siembra la arena en vano.

*I fynde no peace and all my warr is done,
 I fere and hope, I burn and freise like yse,
 I fley above the wynde, yet can I not arrise,
 And noght I have and all the worold I seson;
 That loseth nor locketh holdeth me in prison;
 And holdeth me not; yet can I scape nowise:
 Nor letteth me live nor dye at my devise:
 And yet of deth it gyveth me occasion.
 Withoute Iyen I se; and without tong I plain:
 I desire to perisse, and yet I aske helthe;
 I love an othr: and thus I hate myself;
 I fede me in sorrowe: and laugh in all my pain:
 Likewise displeaseth me both deth and byff:
 And my delite is causer of this stryff.*

No encuentro paz y toda mi guerra ha terminado;
me aterro y espero, me incendio y congelo cual hielo;
vuelo sobre los vientos y aun despegar no puedo,
y nada tengo y al mundo entero me aferro.
Lo que me encierra y libera me tiene en prisión
pero no me retiene, y escapar, sin embargo, no puedo;
tampoco me deja vivir o morir como yo lo deseo
y no obstante de muerte ocasión me da en todo momento.
Sin ojos veo y sin lengua me quejo:
deseo perecer y sin embargo por salud es que ruego;
a otra amo y a mí mismo detesto;
me alimento de la tristeza y río de todo mi sufrimiento.
La muerte y la vida me displacen por igual
y mi placer es la causa de esta misma contrariedad.

*My galy charged with forgetfulnes,
 Thorough sharpe sees, in wynter nyghtes doeth pas,
 Twene Rock and Rock: and eke myn enemy, alas,
 That is my Lorde, sterith with cruelnes.
 And every owre a thought in redines:
 As tho that deth were light in such a case;
 An endles mynd doeth tere the sayll a pase,
 Of forced sightes and trusty ferefulnes.
 A rayn of teris: a clowde of derk disdain,
 Hath done the wered cordes great hindaunce:
 Wrethed with error and eke with ignoraunce.
 The starres be hid that led me to this pain:
 Drowned is reason that should me comfort:
 And I remain dispering of the port.*

Mi galera cargada de olvido
entre bruscos mares en noches de invierno pasa
entre roca y roca, y también mi enemigo,
que es mi señor, con crueldad la gobierna;
y cada remo es un pensamiento dispuesto
como si en tal caso la muerte fuese ligera.
Un viento sin fin rasga la vela al paso
de tanto forzado suspiro y miedo confiado.
Una lluvia de lágrimas, una nube de oscuro desdén
han sido un obstáculo para las cuerdas cansadas;
envueltas en el error y en la ignorancia también,
escondidas están las estrellas que me trajeron a este dolor.
Se ahogó la razón que habría de ser mi consuelo
y permanezco así, y desespero por llegar a puerto.

*Love and fortune and my mynde, remembr
 Of that that is nowe, with that, that hath ben,
 Do torment me so that I very often
 Envy theim beyonde all mesure.
 Love sleith myn hert; fortune is depriver
 Of all my comfort; the folisshe mynde then
 Burneth and plaineth, as one that sildam
 Lyveth in rest. Still in displeasure,
 My pleasaunt dayes they flete away and passe,
 But daily yet the ill doeth chaunge into the wours;
 And more than the half is run of my cours.
 Alas, not of steill, but of brickell glasse,
 I see that from myn hand falleth my trust:
 And all my thoughtes are dasshed into dust.*

El amor, la Fortuna y mi mente, que recuerdan tanto lo que es hoy como lo que alguna vez fue, me atormentan con tanto dolor que a menudo más allá de toda medida los odio y envidia. El amor asesina mi corazón y la Fortuna me priva de todo consuelo; luego la mente insensata arde y se queja como uno que apenas viviera en descanso. Así, aún en despecho, mis gratos días pasan y se dan a la fuga: día a día rumbo a peor avanzan mis males cuando ya he corrido más de la mitad de mi camino. No de acero, ¡ay!, sino de frágil cristal observo que de mi mano cae la confianza y esparcido, hecho polvo, queda mi pensamiento.

*The lyvely sperkes that issue from those Iyes,
 Against the which ne vailleth no defence,
 Have prest myn hert and done it none offence,
 With quaking pleasur more than ons or twise.
 Was never man could anything devise
 The sonne bemes to torn with so great vehemence,
 To dase mans sight, as by their bright presence.
 Dased ame I, muche like unto the gyse
 Of one ystricken with dint of lightening:
 Blynded with the stroke, crying here and there,
 So call I for helpe, I not when ne where,
 The pain of my fall patiently bering.
 For after the blase, as is no wounder
 Of dedly nay here I the ferefull thounder.*

Los radiantes destellos que brotan de aquellos ojos,
contra los cuales defensa alguna no existe,
han perforado mi corazón sin haberlo ofendido
más de una o dos veces con tembloroso placer.
¿Acaso el hombre concibió jamás algún artefacto
que desviara con tanta vehemencia los rayos del sol
para ofuscar su vista con su brillante presencia?
Como yo, que estoy ofuscado, como cubierto con el
atuendo
de quien fuera fulminado por la fuerza de un rayo,
cegado por el golpe, que yerra aquí y allá entre llantos.
De modo que pido ayuda, sin saber ni dónde ni cuándo,
mientras soporto paciente el dolor de mi tropiezo.
Ya que, después del incendio, no es de extrañar,
del rechazo mortal el trueno temible puedo escuchar.

*Suche vayn thought as wonted to myslede me:
 In desert hope by well assured mone:
 Maketh me from compayne to live alone:
 In folowing hir whome reason bid me fle.
 She fleith as fast by gentill crueltie:
 And after her myn hert would fain be gone:
 But armed sighes my way do stop anon:
 Twixt hope and drede lacking my libertie.
 Yet, as I gesse, under disdaynfull browe,
 One beame of pitie is in her cloudy loke,
 Which comforteth the mind that erst for fere shoke.
 And, therewithall bolded, I seke the way how
 To utter the smert that I suffre within;
 But suche it is I not how to begyn.*

Un pensamiento tan vano como el que solía engañarme
para guardar una esperanza desierta con inconfundibles
gemidos
me llevó de la compañía a vivir solo y privado
por seguir a aquella de quien la razón me instó a escapar.
Tan pronto como huye de prisa con dulce crueldad
mi corazón tras el suyo se apresta a seguir,
pero pronto mi camino asedian armados suspiros
y entre esperanza y terror me privan de libertad.
Sin embargo, como supongo, bajo una ceja despectiva
un rayo de compasión habita en su nublada mirada
que reconforta a la mente que antes de miedo temblara.
Y con él, envalentonado, busco de proferir la manera
el ardiente dolor que sufro por dentro,
pero siendo así como es, de empezar la manera no
encuentro.

*The pillar pearishd is whearto I lent:
 The strongest staye of myne unquyet mynde;
 The lyke of it no man agayne can fynde,
 From East to West, still seking though he went.
 To myne unhappe! for happe away hath rent
 Of all my joye, the verye bark and rynde;
 And I (alas) by chaunce am thus assynde
 Dearlye to moorne till death do it relent.
 But syns that thus it is by destenye,
 What can I more but have a wofull hart,
 My penne in playnt, my voyce in wofull crye,
 My mynde in woe, my bodye full of smart.
 And I my self, my self always to hate
 Till dreadfull death, do ease my dolefull state.*

Ha perecido el pilar en que me hube de apoyar,
el más fuerte puntal de mi mente intranquila;
su igual el hombre jamás podrá de nuevo encontrar,
de oriente a occidente por mucho que busque,
para mi infortunio. Pues desgarró la fortuna
de toda mi dicha la misma corteza y la piel:
y yo por azar así he quedado asignado
al profundo lamento que sólo la muerte puede ceder.
Pero dado que así lo ha dictado el destino,
¿qué puedo hacer sino tener un corazón afligido,
mi pluma en dolencia, mi voz en un llanto desatendido,
mi mente en dolor, y de rescoldo lleno mi cuerpo herido?
Y yo mismo, odiarme siempre yo mismo,
hasta que la muerte terrible a mi triste estado dé alivio.

MISCELLANEOUS POEMS, 1528 – 1536

11

*They fle from me, that sometyme did me seke
With naked fote, stalking in my chambr.
I have sene theim gentill, tame, and meke,
That now are wyld, and do not remembr
That sometyme they put theimself in daunger
To take bred at my hand; and nowe they raunge
Besely seking with a continuell chaunge.*

*Thancked be fortune it hath ben othrewise
Twenty tymes better; but ons in speciall,
In thyn arraye, after a pleasaunt gyse,
When her lose gowne from her shoulders did fall,
And she me caught in her armes long and small,
Therewith all swetely did me kysse
And softly saide: 'Dere hert howe like you this?'*

*It was no dreame: I lay brode waking.
But all is torned, thorough my gentilnes,
Into a straunge fasshion of forsaking;
And I have leve to go of her goodenes:
And she also to use new fangilnes;
But syns that I so kyndely am served,
I wold fain knowe what she hath deserved.*

POEMAS VARIOS, 1528 – 1536

11

Huyen de mí las que alguna vez me buscaron
con sigilo y pies descalzos en mi alcoba.
Les he visto mansas, dóciles y delicadas
a quienes hoy son salvajes y no recuerdan
que alguna vez se pusieron en peligro
por tomar el pan de mi mano; las que hoy peregrinan
buscando en su afán un cambio continuo.

Gracias a la Fortuna pudo haber sido distinto
y veinte veces mejor, pero hubo una en especial
en que, con finos vestidos, bajo un grato atavío,
cuando su suelto camisón de sus hombros cayó
y ella en sus brazos largos y esbeltos a mí me atrapó,
allí mismo con tanta dulzura me besó
y me dijo con suave voz: “¿Cómo te place esto, querido?”

No era un sueño, yacía claramente despierto.
Pero todo se ha vuelto, a pesar de mi gentileza,
una extraña costumbre de abandono.
Y tengo la venia para dejar sus bondades,
y ella también para admitir su inconstancia.
Pero dado que ya he sido tan amablemente servido,
con gusto quisiera saber cuanto ella se tiene merecido.

*Patience, tho I have not
 The thing that I require,
 I must of force, God wot,
 Forbere my moost desire;
 For no ways can I fynde
 To saile againste the wynde.*

*Patience, do what they will
 To worke me woo or spite;
 I shall content me still
 To thyncke boeth day and nyte;
 To thyncke and hold my peace,
 Syne there is no redresse.*

*Patience, withouten blame,
 For I offended nought;
 I knowe they knowe the same,
 Though they have chaunged their thought.
 Was ever thought so moved
 To hate that it haith loved?*

*Patience of all my harme
 For fortune is my foo;
 Patience must be the charme
 To hele me of my woo
 Patience without offence
 Is a painfull patience.*

¡Paciencia!, aunque no tengo
 esto que necesito;
 tengo, a la fuerza, Dios lo sabe,
 que abstenerme de mi mayor deseo;
 pues ningún camino hay
 para navegar contra el viento.

¡Paciencia!, que hagan lo que puedan
 para trabajar en mí el rencor o la pena;
 habré de contentarme sin embargo
 con pensar tanto en el día como en la noche;
 con pensar y callar para siempre,
 pues no habrá resarcimiento.

¡Paciencia!, sin ninguna culpa,
 pues a nadie ofendí;
 yo sé que ellos lo saben bien,
 aun cuando hayan cambiado de parecer.
 ¿Hubo alguna vez pensamiento tan conmovido
 que odiara lo que pudo amar en otro tiempo?

Paciencia de todo mi agravio,
 pues la fortuna es mi enemigo;
 la paciencia debe ser mi talismán
 para sanar mi pena.
 La paciencia privada de ofensa
 es una penosa paciencia.

*What deth is worse then this,
 When my delight,
 My wele, my joy, my blys,
 Is from my sight?
 Boeth daye and night,
 My liff alas I mys.*

*For though I seme alyve,
 My hert is hens;
 Thus botles for to stryve,
 Oute of presens
 Of my defens
 Towerd my deth I dryve.*

*Hertles, alas, what man
 May long endure?
 Alas how lyve I then?
 Syns no recure
 May me assure
 My liff I well may ban.*

*Thus doeth my torment goo
 In dedly dred,
 Alas, who myght lyve so
 Alyve as dede,
 Alyve to lede
 A dedly lyff in woo.*

¿Qué muerte es peor que ésta,
cuando mi deleite,
mi bienestar, mi alegría, mi gloria,
se apartan de mi vista?
Noche y día por igual,
¡ay!, echo de menos mi vida.

Pues aunque parezco estar vivo
mi corazón ha partido;
y así, siendo inútil luchar,
sin la presencia
de mi defensa
avanzo rumbo a mi muerte.

Sin corazón, ¿qué hombre
podría perdurar largo tiempo?
¿Cómo podré yo vivir?
Ya que ningún consuelo
puede darme seguridad,
mi propia vida proscribo.

Y así mi tormento avanza
con el letal terror,
¡ay!, de quien viviera así,
en vida muerto,
vivo para llevar
en pena una vida mortal.

POEMS PECULLAR TO THE
DEVONSHIRE MS., PART I

12

*And wylt thou leve me thus?
Say nay, say nay, for shame,
To save thee from the blame
Of all my greffe and grame;
And wylt thou leve me thus!
Say nay, say nay!*

*And wylt thou leve me thus,
That hath lovyd the so long,
In welthe and woo among?
And is thy hart so strong
As for to leve me thus?
Say nay, say nay!*

*And wylt thou leve me thus
That hathe gebyn the my hart,
Never for to depart,
Nother for payn nor smart;
And wylt thou leve me thus!
Say nay, say nay!*

*And wylt thou leve me thus,
And have nomore pyttye
Of hym that lovythe the?
Helas thy cruellte!
And wylt thou leve me thus!
Say nay, say nay!*

POEMAS DEL MS.
DEVONSHIRE, PARTE I

12

¿Y vas a dejarme así?
No, dime que no, por la pena,
para salvarte a ti de la culpa
de todo mi dolor y miseria.
¿Y vas a dejarme así?
¡No, dime que no!

¿Y vas a dejarme así,
que tanto tiempo te he amado,
en pena y riqueza las dos?
¿Tan fuerte es tu corazón
como para dejarme así?
¡No, dime que no!

¿Y vas a dejarme así,
que te he dado mi corazón
para no abandonarlo jamás,
ni por resentimiento ni por dolor;
¿y vas a dejarme así?
¡No, dime que no!

¿Y vas a dejarme así
sin mayor compasión o piedad
de quien alguna vez te amó?
¡Ay, tu crueldad!
¿Y vas a dejarme así?
¡No, dime que no!

POEMS PECULLAR TO THE
DEVONSHIRE MS., PART II

3

*What shulde I saye,
Sins faithe is ded,
And truth awaye,
From you ys fled,
Shulde I be led,
With dobleness?
Naye, naye, mistresse!*

*I promiside you,
And you promisid me,
To be as true,
As I wolde be.
But sins I se
Your doble herte,
Farewell my parte!*

*Though for to take
Yt ys not my minde
But to forsake,
* * * * *
And as I finde
So will I truste
Farewell, uniuste!*

*Can ye say naye?
But you saide
That I all waye*

POEMAS DEL MS.
DEVONSHIRE, PARTE II

3

¿Qué puedo decir
 si la fe ha muerto
y la verdad muy lejos
 de ti escapó?
 ¿He de seguir
 con un engaño?
 Querida, ¡no, no!

Te prometí,
 y tú me prometiste a mí,
me serías tan fiel
 como yo a ti;
pero ya veo
 cuán doble es tu corazón,
 mi mitad, ¡adiós!

Aunque para aceptar
 mi mente no está,
al abandono
 * * * * *
 y así como encuentre,
 así he de confiar.
 Injusta, ¡adiós!

¿Podrás negar
 que dijiste alguna vez
que a mí siempre

*Shulde be obeide,
And thus betraide
Or that I wiste
Farewell, unkiste.*

habrías de obedecer?
Y traicionado así
antes de siquiera saber,
sin beso final, ¡adiós!

RONDEAUS, circ. 1528 – 1529

2

*What vailleth trouth? or by it to take payn?
To stryve, by stedfastnes, for too attayne
To be juste and true: and fle from doublenes?
Sythens all alike, where ruleth craftines,
Rewarded is boeth fals, and plain.*

*Sonest he spedeth, that most can fain:
True meaning heart is had in disdayn:
Against deceipte and doublenes
What vailleth trouth?*

*Deceved is he, by crafty trayn,
That meaneth no gile: and doeth remayn
Within the trapp, without redresse:
But, for to love, lo, such a maistres,
Whose crueltie nothing can refrayn,
What vailleth trouth?*

RONDELES, *circ.* 1528 – 1529

2

¿De qué sirve la verdad, o dolerse por ella,
luchar con firmeza para lograr
ser justo y escapar de la falsedad,
si en todo lugar donde reina la artimaña
la recompensa es burda y falsa?

Triunfa más pronto quien más puede fingir:
el corazón sincero se tiene en un alto desdén.
Contra el engaño y la duplicidad,
¿de qué sirve la verdad?

Engañado con astuto artificio fue aquel
que actúa sin malicia y permanece
sin consuelo en el interior de la trampa:
y por amar, ¡ay!, a una señora tal,
que no puede contener su crueldad,
¿de qué sirve la verdad?

*Goo burnyng sighes! unto the frozen hert
 Goo, breke the ise which pites paynfull dert
 Myght never perse, and if mortall prayer
 In hevyn may be herd; at lest I desir
 That deth or mercy be ende of my smert.*

*Take with the payne whereof I have my part;
 And eke the flame from which I cannot stert:
 And leve me then in rest I you require.
 Goo, burning sighes!*

*I must go worke I se by craft and art,
 For trueth and faith in her is laide apart;
 Alas I cannot therefor assail her
 With pitefull plaint and scalding fyer
 That oute of my brest doth straynably stert
 Goo, burning sighes!*

Vayan, abrasadores suspiros, al corazón helado
y rompan el hielo que el doloroso dardo de la piedad
nunca pudiera traspasar: y si aquella plegaria mortal
fuera en el cielo escuchada, quisiera al menos
la clemencia o la muerte con mi aflicción acabaran.

Llévense el dolor, del que yo mismo tengo mi parte,
y la flama también que no he podido encender,
y, les pido, déjenme luego en descanso.

¡Vayan, abrasadores suspiros!

Ya veo que es mi deber trabajar, practicar mi arte y oficio,
dado que en ella se dejan de lado la fe y la verdad:
por tanto no puedo más asediarla
con la triste dolencia y el fuego candente
que en mi pecho con gran esfuerzo se encienden.

¡Vayan, abrazadores suspiros!

EPIGRAMS, circ. 1532 – 1541

9

*Some tyme I fled the fyre that me brent,
By see by land, by water and by wynd;
And now I follow the coles that be quent,
From Dovor to Calais against my mynde.
Lo how desire is boeth sprong and spent;
And he may se that whilome was so blynd:
And all his labor now he laugh to scorne
Mashed in the breers that erst was all to-torne.*

EPIGRAMAS, *circ.* 1532 – 1541

9

Una vez escapé del incendio que a mí me abrasaba,
por mar y por tierra, por agua y por viento,
y ahora sigo las cenizas de un fuego apagado
de Dover a Calais contra toda mi voluntad.
¡Cómo puede el deseo brotar y marchitarse a la vez!
¡Cómo puede uno ver, uno que había sido tan ciego,
y reírse ahora con desprecio de todo aquel forcejeo
que, enredado en el zarzal, solía desgarrarle la piel!

*He is not ded that somtyme hath a fall:
The sonne retornth that was under the clowde:
And when fortune hath spitt oute all her gall,
I trust good lucke to me shalbe allowede.
For I have sene a shipp into haven fall,
After the storme hath broke boeth mast and shrowde:
And eke the willowe that stonpith with the wynde,
Doeth ryse again, and greater wode doeth bynd.*

No muere aquel que cayera una vez:
regresa el sol que tras una nube se oculta,
y una vez que la fortuna haya escupido toda su hiel
confío que una mejor suerte a mí me conceda:
pues he visto a un barco en su puerto caer,
tras la tormenta rotos su mástil y velas;
y el sauce también que con el viento se encorva
se levanta otra vez y mejor madera se forja.

*Sighes ar my foode: drynke are my teares
Clynkinge of fetters suche musycke wolde crave:
Stynke and close ayer away my lyf wears:
Innocencie is all the hope I have.
Rayne, wynde or wether I judge by myne eares.
Mallice assaulted that righteousnes should have,
Sure I am Brian, this wounde shall heale agayne,
But yet, alas, the scarre shall styll remayne.*

Los suspiros son mi alimento, mi bebida las lágrimas
que derramo;
el tintineo de cadenas anhela una música tal;
el hedor y el aire encerrado desgastan mi vida
y la inocencia es toda la esperanza que guardo:
apenas con mis oídos distingo la lluvia, el viento y el
tiempo:
cuanto tiene la dignidad se lleva la malicia en su asalto.
Seguro estoy, Brian, de que esta herida habrá de sanar,
y siento, ¡ay!, sin embargo, su cicatriz habrá de quedar.

SIR PHILIP SIDNEY

(1544 – 1586)

SIDNEY O LA DEFENSA

Cuenta la leyenda que, después de un par de viajes a Europa donde terminó con todo el dinero del que podía disponer, Philip Sidney regresó a la corte de Isabel a finales de la década de 1570 esperando que pronto le fuera asignada alguna misión diplomática que le permitiera aspirar a un cargo de mayor influencia en la política inglesa.

La esperada encomienda, sin embargo, no habría de llegar, debido quizás a que, en su intento por ganar la atención de la reina, el cortesano había redactado y hecho pública una carta donde trataba de disuadirla de contraer matrimonio con el Duque de Anjou, una alianza que podía poner en peligro los intereses no sólo de la familia de Sidney sino de todo el reino de Inglaterra.

Fuera porque la reina se hubiese ofendido ante tal atrevimiento o porque su situación económica era en verdad delicada, lo cierto es que Sidney se vio obligado a permanecer una larga temporada fuera de la corte sin el favor real. Con poca oportunidad en otras circunstancias de considerar seriamente la ocupación literaria, en 1577 el diplomático, desconcertado, desempleado y aburrido, encontró en la escritura una forma alternativa de ejercer una función social y un poder cultural aun alejado de la sede política.

Al principio intentó, según dicen, integrarse a un grupo, llamado el “Areópago”, de amigos, poetas y humanistas, entre ellos Fulke Greville, Gabriel Harvey y Edmund Spenser, que se reunía en Leicester House, en

Londres, para discutir asuntos relativos a la adaptación métrica del verso clásico al inglés. Más tarde, sin embargo, las sesiones literarias habrían de mudarse a la campiña de Wiltshire, donde la hermana de Sidney, Mary, condesa de Pembroke, daba entonces comienzo a un importante proyecto de patronazgo literario que tendría una influencia trascendental en la producción poética de Sidney.

En su exilio voluntario en Wilton House, forzado a llevar una vida privada en contra de su voluntad, Sidney, el cortesano, el diplomático y el soldado, el hombre de mundo, encontraría en Sidney el poeta la manera de recuperar la autoridad y la identidad social de las que le habían despojado con su expulsión de la corte. De esta época datan, pues, la primera versión de su *Arcadia* y probablemente la secuencia de sonetos *Astrophel and Stella*, en cuya frustración, tanto de la relación amorosa como del discurso mismo en algunos de los poemas, se ha querido rastrear una alegoría del fracaso de sus ambiciones políticas.

Sin embargo es también por estas fechas que Sidney recibe la noticia de que un panfletista de poca monta, Stephen Gosson, le ha dedicado un escrito de gran difusión donde ataca la labor social y moral de la literatura. Y pese a que semejantes acusaciones no eran extrañas ni para Sidney ni para cualquier humanista desde la *República* de Platón, difícilmente se puede esperar que el poeta recibiese una dedicatoria tal con agrado.

En una época en la que de por sí la degeneración moral de Inglaterra se imputaba de manera constante a las vicisitudes sociales y doctrinales que supuso la reforma protestante, *The School of Abuse* de Gosson arremetió contra la improductividad y la corrupción a las que conducen la ficción literaria y, en particular, las obras de tea-

tro. Cuenta la leyenda, y por supuesto el relato tiene más de leyenda que de verdad, que Sidney se dio entonces a la tarea de dar al panfleto de Gosson una respuesta.

The Defence of Poesie no es, desde luego, tan sólo una réplica a los ataques de Gosson o de sus contemporáneos. No es siquiera una réplica a todos los ataques que, desde las condenas de la filosofía platónica, aunadas ahora a las invectivas de la teología cristiana, habían logrado reunir una larga lista de calumnias en contra del servicio de la literatura a la sociedad.

La *Defensa* responde a una inquietud, no sólo colectiva —y por tanto renacentista— sino también ancestral, por la situación y el propósito de la poesía como artefacto estético, instrumento didáctico y documento social dentro de un contexto aristocrático en el que sólo el hallazgo y la formación de una voz individual puede luchar por el reconocimiento de una identidad literaria y nacional. Y a pesar de que se trata indudablemente de una apología más sintética que original, Sidney trasluce una creencia, profunda y más persuasiva que nunca, en la naturaleza divina, la función estética y la utilidad humana de la poesía.

Los argumentos de la *Defensa* de Sidney giran en torno ya a la esencia divina de la creación literaria, ya a su poder para incitar al lector a la acción virtuosa. La estrategia retórica consiste en afirmar la utilidad social de la literatura. A la acusación de que la poesía es improductiva, Sidney opone que, por el contrario, es la más fructífera de las artes, pues instruye y deleita con mayor eficiencia que la filosofía o la historia. A la inculpación de que la poesía es la madre de las mentiras, Sidney responde que nunca pretende que se tome por verdad y, por tanto, nunca afirma. A la imputación de que induce al pecado, Sidney contesta que no es la poesía sino el abuso de la

poesía, como el de cualquier otra cosa, el que seduce al hombre y lo lleva por el camino del vicio.

La cuna de la civilización, el lenguaje de la profecía, el oficio que más acerca al hombre a la esencia de Dios, la *mímesis* que trasciende el mundo natural y genera una nueva naturaleza: Sidney defiende una poesía que crea la ilusión de una mejor realidad en la que vicio y virtud existen no como son sino como deberían de ser, una poesía que exhorta a la acción virtuosa y que por su instrucción placentera se implanta por siempre en la memoria y el juicio del hombre.

La recepción de la *Defensa de la poesía* fue abrumadora. En vida Sidney se conformó con divulgarla en los círculos aristocráticos, pero la publicación póstuma de 1595 hizo de ella uno de los más importantes tratados de crítica isabelina y, a la larga, de teoría literaria en Inglaterra. Poco después de su muerte en 1586 Sidney se convirtió en un héroe nacional y en el ideal absoluto del cortesano humanista, al grado que no sólo poetas sino hasta la misma reina Isabel, con quien no siempre llevó la mejor de las relaciones, lamentaron su fallecimiento con amargura.

La *Defensa* había respondido contundentemente a la preocupación por la validez y el beneficio de la literatura en tanto producto de una sociedad y su función como tal. Sidney dejaba apenas esbozada, no obstante, la cuestión personal de la poesía, su valor como instrumento de legitimación de la voz individual, su capacidad para forjar una identidad auténtica y verdadera ante uno mismo y el mundo.

El concepto teórico de la literatura que Sidney había desarrollado en la *Defensa* destacaba convenientemente su función social, pero contaba con poca oportunidad para demostrar cómo es que un poeta “nace” a la vez que “se hace”, cómo es que un hacedor y un profeta, el creador

de todas las cosas, persigue siempre una ambición que va más allá de un mero propósito estético o de la expresión ingenua de una subjetividad caprichosa, un afán escurridizo y más bien inescrutable que hace que toda invención, toda fábula, toda mentira cobre significado.

La *Defensa*, sin duda, y esto Sidney lo sabía muy bien, no era el lugar para explicarlo. Es por ello que el poeta apenas menciona las pasiones, la honestidad y la emoción como el motor que enciende la potencia expresiva del escritor que busca hallar una respuesta. Es por ello que la *Defensa* no basta, que hay que volverse a la poesía misma, y es por ello que *Astrophel and Stella* abre con la advertencia: “busca en tu corazón y escribe”. Es por ello que, para Sidney, para Astrophel, y para el lector mismo también, aquel es tan sólo el comienzo de la verdadera defensa de la poesía.

FROM ASTROPHEL AND STELLA, circ. 1581 – 1583

1

*Louing in trueth, and fayne in verse my loue to show,
That she, deare Shee, might take som pleasure of my paine,
Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
Knowledge might pittie winne, and pity grace obtaine,
I sought fit wordes to paint the blackest face of woe;
Studying inuentions fine, her wits to entertaine,
Oft turning others leaues, to see if thence would flow
Some fresh and fruitfull showers vpon my sun-burnd brain.
But words came halting forth, wanting Inuentions stay;
Inuention, Natures childe, fledde step-dame Studies blowes;
And others feet still seemde but strangers in my way.
Thus, great with childe to speak, and helplesse in my throwes,
Biting my trewand pen, beating myselfe for spite,
Fool, said my Muse to me, looke in thy heart, and write.*

DE *ASTROPHEL Y STELLA*, *circ.* 1581 – 1583

1

Amando en verdad y ávido en verso de mostrar mi amor
con tal de que ella, querida ella, tomase placer de mi dolor,
que así el placer la llevare a leer, la lectura a saber,
con saber compasión ganar y con compasión su gracia
obtener,
busqué palabras aptas para pintar la cara más negra de la
desgracia;
estudié finas invenciones para su ingenio entretener
y a menudo pasé las hojas de otros para ver si así podrían
fluir
lluvias frescas y fructíferas sobre mi cerebro tan
quemado por el sol.
Pero las palabras venían vacilantes, deseando Invención
pudiera quedarse;
Invención, hija de Natura, huyó de los golpes de
Estudio, su madrastra,
y los pies de otros no parecían aún sino extraños en mi
camino.
Así, en trance de dar palabras a luz e indefenso en mi
agonía,
mordiéndome mi pluma indolente, azotándome de
resentimiento,
“Tonto”, dijo mi Musa a mí, “busca en tu corazón y
escribe.”

*Not at the first sight, nor with a dribbed shot,
 Loue gaue the wound, which, while I breathe, will bleede;
 But knowne worth did in tract of time proceed,
 Till by degrees, it had full conquest got.
 I saw and lik'd; I lik'd but loued not;
 I lou'd, but straight did not what Loue decreed:
 At length, to Loues decrees I, forc'd, agreed,
 Yet with repining at so partiall lot.
 Now, euen that footstep of lost libertie
 Is gone; and now, like slaue-borne Muscouite,
 I call it praise to suffer tyrannie;
 And nowe imploy the remnant of my wit
 To make myselfe beleue that all is well,
 While, with a feeling skill, I paint my hell.*

2

Ni a primera vista ni con un disparo al azar
el Amor me infligió la herida que, mientras respire, habrá
de sangrar,
sino que la valía conocida socavó una mina de tiempo
hasta alcanzar con avance gradual la conquista.
La vi y me gustó; me gustó, pero no me enamoró;
me enamoró, pero rechacé enseguida lo que el amor
decretó:
forzado al fin a los decretos de Amor me hube de someter
lamentando no obstante tan parcial una suerte tener.
Ahora incluso aquel paso de libertad perdida
se ha disipado, y ahora, cual moscovita nacido en la
esclavitud,
considero una alabanza padecer la tiranía;
y ahora empleo lo que resta de mi ingenio
en hacerme creer que todo está bien,
mientras que con el don de sentir pinto mi infierno.

*Alas, haue I not pain enough, my friend,
 Vpon whose breast a fiercer Gripe doth tire
 Than did on him who first stale down the fire,
 While Loue on me doth all his quiuer spend,
 But with your rhubarbe words ye must contend
 To grieue me worse, in saying that Desire
 Doth plunge my wel-form'd soul euen in the mire
 Of sinfull thoughts, which do in ruin end?
 If that be sinne which doth the manners frame,
 Well staid with truth in word and faith of deede,
 Ready of wit, and fearing nought but shame;
 If that be sin which in fixt hearts doth breed
 A loathing of all loose vncastitie,
 Then loue is sin, and let me sinfull be.*

¿No he tenido ya suficiente dolor, amigo mío,
cuando desgarras mi pecho un buitre más feroz
que el de aquel que robó el fuego por primera vez,
mientras Amor derrocha sobre mí toda su aljaba?
Y sin embargo el ruibarbo de tus palabras compite
por hacerme sufrir más, asevera que es el Deseo
el que sumerge mi alma virtuosa en el fango
de pensamientos pecaminosos que terminan en ruina.
Si es pecado aquello que forja el talante moral,
firme con la verdad de palabra y en el acto la fe,
presto de ingenio y salvo vergüenza nada temer;
si es pecado aquello que engendra en corazones
 constantes
una aversión por toda desatada impureza,
entonces el amor es pecado, y yo he de ser pecador.

*You that do search for euery purling spring
 Which from the ribs of old Parnassus flowes,
 And euery flower, not sweet perhaps, which growes
 Neere thereabouts, into your poesie wring;
 Ye that do dictionaries methode bring
 Into your rimes, running in rattling rowes;
 You that poore Petrarchs long deceased woes
 With new-borne sighes and denisen'd wit do sing;
 You take wrong wayes; those far-fet helps be such
 As do bewray a want of inward tuch,
 And sure, at length stol'n goods doe come to light:
 But if, both for your loue and skill, your name
 You seek to nurse at fullest breasts of Fame,
 Stella behold, and then begin to indite.*

Tú que buscas el murmullo de cada fuente
que fluye de las salientes del viejo Parnaso,
y cada flor, no dulce quizás, que crece
a su alrededor buscas en tu poesía encajar;
tú que los métodos del diccionario llevas
hasta tus rimas, que corren en filas que vibran;
tú que las penas del pobre Petrarca, tanto ha fallecidas,
cantas con nuevos suspiros e ingenio importado:
tú has errado el camino: esos exagerados auxilios
delatan la carencia de todo tacto interior,
y seguro a la larga salen los bienes robados a la luz;
pero si, por tu amor y tu don, a tu nombre
buscas nutrir de los plenos pechos de Fama,
a Stella contempla, y luego empieza y declama.

*Because I oft in darke abstracted guise
 Seeme most alone in greatest company,
 With dearth of words, or answers quite awrie,
 To them that would make speech of speech arise;
 They deeme, and of their doome the runour flies,
 That poison foul of bubbling pride doth lie
 So in my swelling breast, that only I
 Fawne on my selfe, and others do despise.
 Yet pride I thinke doth not my soule possesse
 (Which looks too oft in his vnflatt'ring glasse):
 But one worse fault, ambition, I confesse,
 That makes me oft my best friends ouerpasse,
 Vnseene, vnheard, while thought to highest place
 Bends all his powers, euen vnto Stellaes grace.*

Porque, a menudo, en mi oscuro atuendo abstraído,
parezco en la mejor compañía el más desolado,
en carestía de palabras y en mis respuestas tan fracasado,
frente a esos que esperan palabras se alcen de los
discursos,
ellos suelen juzgar, y de su juicio vuela el rumor,
que mora un infecto veneno de burbujeante soberbia
en mi pecho henchido, que yo solamente
me adulo a mí mismo y que a otros desprecio:
sin embargo soberbia, pienso, no encierra mi alma,
que tan a menudo se mira por su cristal despiadado,
sino una falta peor, la ambición, lo confieso,
que una y otra vez me hace desairar a mis mejores amigos,
desoídos, inadvertidos, mientras mi pensamiento a lo alto
dirige todas sus fuerzas, hasta llegar a la gracia de Stella.

*With how sad steps, O Moone, thou climbst the skies!
 How silently, and with how wanne a face!
 What, may it be that euen in beau'nly place
 That busie archer his sharpe arrowes tries?
 Sure, if that long-with-loue-acquainted eyes
 Can iudge of loue, thou feel'st a louers case,
 I reade it in thy lookes: thy languist grace,
 To me that feele the like, thy state discries.
 Then, eu'n of fellowship, O Moone, tell me,
 Is constant loue deem'd there but want of wit?
 Are beauties there as proud as here they be?
 Do they aboue loue to be lou'd, and yet
 Those louers scorn whom that loue doth possesse?
 Do they call vertue there vngratefulnesse?*

¡Con qué pasos tan tristes, oh Luna, asciendes al cielo!
¡Qué silenciosa, y con qué rostro tan pálido!
¿Qué, será acaso también que en el lugar celestial
aquel ocupado arquero dispara sus flechas punzantes?
Seguro que si esos ojos, que conocen hace tanto al Amor,
pueden reconocer el amor, te sientes en caso de amante;
lo leo en tu aspecto: en tu gracia languidecida,
yo que me siento igual, diviso tu estado.
Entonces, por plena fraternidad, oh Luna, dime,
¿consideran allí al amor constante una falta de razón?
¿Son las bellezas allí tan soberbias como aquí lo son?
¿Aman aquellos arriba para ser amados y, sin embargo,
desdeñan los amados a aquel poseído por el amor?
¿Llaman acaso una virtud a la ingratitud?

*This night, while sleepe begins with heauy wings
 To hatch mine eyes, and that vnbitted thought
 Doth fall to stray, and my chief powres are brought
 To leaue the scepter of all subiect things;
 The first that straight my fancys error brings
 Vnto my mind is Stellas image, wrought
 By Loues own selfe, but with so curious drought
 That she, methinks, not onley shines but sings.
 I start, look, hearke: but in what closde-vp sence
 Was held, in opend sence it flies away,
 Leauing me nought but wayling eloquence.
 I, seeing better sights in sights decay,
 Cald it anew, and wooed Sleepe again;
 But him, her host, that vnkind guest had slain.*

Esta noche, mientras el sueño comienza con alas pesadas
a incubarse en mis ojos, y aquel desenfrenado pensamiento
sucumbe a divagar, terminando mis fuerzas vitales
por abandonar el cetro de todas las cosas que solían
dominar,
lo primero que de inmediato trae el yerro de mi delirio
a mi mente es la imagen de Stella, forjada
por Amor mismo, pero con una destreza tan desenvuelta
que, creo, no sólo brilla sino canta también.
Sobresaltado la miro y la escucho, pero cuanto retengo
con los sentidos cerrados, tan pronto despierto sale
volando,
dejándome nada sino la elocuencia de los lamentos:
y yo, que veo mejores paisajes al declinar la visión,
de nuevo llamé y cortejé al sueño otra vez:
pero ya a su anfitrión había dado muerte aquel huésped
cruel.

*Come, Sleepe! O Sleepe, the certaine knot of peace,
 The baiting-place of wit, the balme of woe,
 The poor mans wealth, the prisoners release,
 Th' indifferent iudge betweene the high and low!
 With shield of prooffe shield me from out the prease
 Of those fierce darts Despaire at me doth throw.
 O make in me those ciuil wars to cease;
 I will good tribute pay, if thou do so.
 Take thou of me smooth pillowes, sweetest bed,
 A chamber deafe of noise and blind of light,
 A rosie garland and a weary hed:
 And if these things, as being thine in right,
 Moue not thy heauy grace, thou shalt in me,
 Liuelier then else-where, Stellaes image see.*

Ven, sueño, oh sueño, el más cierto lazo de paz,
la posada de la mente, el bálsamo de la pena,
la riqueza del pobre, la liberación del prisionero,
el juez imparcial de lo elevado y lo llano;
protégeme con tu sólido escudo de la multitud
de dardos violentos que me lanza la Desesperación;
oh, haz que cesen en mí las guerras civiles;
pagaré buen tributo si logras llevarlo a cabo.
Toma de mí suaves almohadas, el dulce lecho,
una cámara sorda al ruido y ciega a la luz,
una guirnalda de rosas y una cabeza cansada;
y si estas cosas, que por derecho son tuyas,
no conmueven tu gracia pesada, podrás ver en mí,
más animada que nunca, la imagen de Stella.

*As good to write, as for to lie and grone.
 O Stella deare, how much thy powre hath wrought,
 That hast my mind (now of the basest) brought
 My still-kept course, while others sleepe, to mone!
 Alas, if from the height of Vertues throne
 Thou canst vouchsafe the influence of a thought
 Vpon a wretch that long thy grace hath sought,
 Weigh then how I by thee am ouerthrowne,
 And then thinke thus: although thy beautie be
 Made manifest by such a victorie,
 Yet noble conquerours do wreckes auoid.
 Since then thou hast so farre subdued me
 That in my heart I offer still to thee,
 O do not let thy temple be destroyd!*

Lo mismo me da ponerme a escribir que yacer y gemir.
Ay, Stella querida, qué tanto han conseguido tus fuerzas
que has llevado a mi mente, que nada tiene de abyecta,
durante el sueño de otros a lamentar el curso tomado.
Pero ¡ay!, si desde lo alto del trono de la virtud
la influencia de un pensamiento pudieras conceder
a un infeliz que hace mucho tu gracia ha buscado,
considera entonces cómo he sido por ti derrocado
y luego piensa así: que aunque tu belleza
se haya manifestado con semejante victoria,
hasta los más nobles conquistadores evitan devastaciones.
Así pues, ya que a tal grado me has sometido
que en mi corazón hago ofrendas todavía a ti,
¡oh!, no permitas tu templo sea destruido.

*Stella oft sees the very face of wo
 Painted in my beclouded stormie face,
 But cannot skill to pitie my disgrace,
 Not though thereof the cause herself she know:
 Yet, hearing late a fable which did show
 Of louers neuer knowne, a grienous case,
 Pitie thereof gate in her breast such place,
 That, from that sea deriu'd, teares spring did flow.
 Alas, if Fancie, drawne by imag'd things
 Though false, yet with free scope, more grace doth breed
 Than seruants wracke, where new doubts honour brings;
 Then thinke, my deare, that you in me do reed
 Of louers ruine some thrise-sad tragedie.
 I am not I: pitie the tale of me.*

Stella a menudo contempla la cara misma de la tristeza
pintada en la tormentosa y nublada faz de mi rostro,
pero es incapaz de compadecer mi desgracia
pese a que bien sabe que ella misma es su causa:
y sin embargo hace poco, tras haber escuchado una fábula,
la dolorosa historia de unos amantes que nunca se
encuentran,
la compasión halló un lugar tan fuerte en su pecho
que brotó una fuente de lágrimas de aquel mar emanada.
Pero ¡ay!, si la fantasía, estimulada por cosas imaginarias
y sin embargo falsas, puede engendrar mayor gracia
que la ruina de tu servidor allí donde dudas suscita el
honor,
imagina entonces, amada mía, que lees en mí
la desgraciada tragedia de un amante y su ruina:
yo no soy yo; apiádate, pues, de mi historia.

*Muses, I oft inuoked your holy ayde,
With choisest flowers my speech t' engarland so,
That it, despisde, in true but naked shew
Might winne some grace in your sweet grace arraid;
And oft whole troupes of saddest words I staid,
Striuing abroad a-foraging to go,
Vntill by your inspiring I might know
How their blacke banner might be best displaid.
But now I meane no more your helpe to try,
Nor other sugring of my speech to proue,
But on her name incessantly to cry;
For let me but name her whom I doe loue,
So sweet sounds straight mine eare and heart do hit,
That I well finde no eloquence like it.*

Musas, a menudo invoqué su auxilio sagrado
para engalanar mis palabras con las flores más exquisitas,
pues desnudas, aunque ciertas, se les desprecia,
buscando en su dulce atuendo ganar un poco de gracia.
Y a menudo contuve tropas enteras de tristes palabras
que buscaban allá prolongar la incursión
hasta saber por medio de su inspiración
cómo mejor desplegar su negro estandarte.
Pero ahora no más pretendo buscar su favor
ni probar otro modo para endulzar mi discurso
sino sólo en su nombre llorar sin cesar:
pues tan sólo decir el nombre de aquella a quien amo,
tan dulces sonidos golpean mi corazón y mi oído
que no encuentro ninguna elocuencia a él parecido.

*Who hauing made, with many fights, his owne
 Each sence of mine, each gift, each pow'r of mind;
 Growne now his slaues, he forst them out to find
 The thorowest words fit for Woes selfe to grone,
 Hoping that when they might finde Stella alone,
 Before she could prepare to be vnkind,
 Her soule, arm'd but with such a dainty rind,
 Should soone be pierc'd with sharpnesse of the mone.
 She heard my plaints, and did not onely heare,
 But them, so sweet is she, most sweetly sing,
 With that faire breast making Woes darknesse cleare.
 A pretie case; I hoped her to bring
 To feele my grieffe; and she, with face and voyce,
 So sweets my paines that my paines me reioyce.*

El dolor, habiendo hecho suyos tras muchas batallas
cada uno de mis sentidos, cada virtud, cada poder de mi
mente

vueltos ahora sus esclavos, los ha forzado a buscar
las palabras más graves, aptas para el lamento del mismo
dolor,

esperando que al encontrar a Stella en soledad,
antes de poder prepararse para ejercer su crueldad,
su alma, armada tan sólo con su delicada corteza,
pudiera ser traspasada por la agudeza del llanto.
Ella atendió y no sólo escuchó mis lamentos
sino también (así tan dulce es ella) los cantó con dulzura,
volviendo clara en su hermoso pecho la oscuridad del
dolor.

¡Vaya caso! Yo que esperaba hacerla sentir
todas mis penas, y ella en su rostro y su voz
tanto endulza la pena que me alegro de todo el dolor.

*And do I see some cause a hope to feede,
 Or doth the tedious burden of long wo
 In weaken'd minds quick apprehending breed
 Of euerie image which may comfort shew?
 I cannot brag of word, much lesse of deed,
 Fortune wheeles still with me in one sort slow;
 My wealth no more, and no whit lesse my need;
 Desier still on stilts of Feare doth go.
 And yet amid all feares a hope there is,
 Stolne to my hart since last faire night, nay day,
 Stellas eyes sent to me the beames of blisse,
 Looking on me while I lookt other way:
 But when mine eyes backe to their beau'n did moue,
 They fled with blush which guiltie seem'd of loue.*

¿Y es que encuentro alguna causa para alimentar una
esperanza,
o es acaso que la tediosa carga de tan prolongada aflicción
en las mentes debilitadas engendra un pronto aferramiento
a cada imagen que puede quizás brindar consuelo?
De palabra jactarme no puedo, de hazañas incluso menos,
las ruedas de la Fortuna aún giran en mí a paso lento;
no existe ya mi riqueza y, no menor mi necesidad,
el deseo aún avanza apoyado sobre los zancos del miedo.
Y sin embargo, entre todos los miedos, una esperanza
alberga
impasible mi corazón, pues la bella noche o el día anterior,
los ojos de Stella enviaron a mí los rayos de dicha absoluta,
me miraron mientras yo miraba a otra parte,
y, cuando mis ojos de vuelta a su cielo se volvieron a
desplazar,
sonrojados huyeron aquellos, pareciendo culpables de
amor.

*Who will in fairest booke of Nature know
 How vertue may best lodg'd in Beautie be,
 Let him but learne of Loue to reade in thee,
 Stella, those faire lines which true goodnesse show.
 There shall he find all vices ouerthrow,
 Not by rude force, but sweetest soueraigntie
 Of reason, from whose light those night-birds flie,
 That inward sunne in thine eyes shineth so.
 And, not content to be Perfections heire
 Thy selfe, doest striue all minds that way to moue,
 Who marke in thee what is in thee most faire:
 So while thy beautie drawes the heart to loue,
 As fast thy vertue bends that loue to good:
 But, ah, Desire still cries, Giue me some food.*

A aquel que busque en el libro más bello de la Naturaleza
cómo puede la virtud mejor hospedarse en la belleza,
permite que por amor aprenda cómo puede leer en ti,
Stella, los versos hermosos que muestran verdadera
bondad.

Allí podrá él encontrar el derrocamiento de todos los
vicios,
no por la fuerza bruta sino por la más dulce soberanía
de la razón, huyendo de cuya luz vuelan esas aves
nocturnas

que escapan del sol interior que brilla en tus ojos así.
Y tú misma, no conforme con ser la heredera de la
perfección,

luchas por alentar a todas las mentes a tomar ese camino,
a todo quien reconoce lo que es más hermoso de ti.

De modo que, aunque tu belleza atrae al corazón al amor,
tu virtud tan pronto inclina ese amor a la bondad.

¡Ay!, sin embargo, “dame alimento”, no deja el Deseo de
gritar.

*She comes, and streight therewith her shining twins do moue
Their rayes to me, who in their tedious absence lay
Benighted in cold wo; but now appears my day,
The only light of ioy, the only warmth of loue.
She comes with light and warmth, which, like Aurora, proue
Of gentle force, so that mine eyes dare gladly play
With such a rosie Morne, whose beames, most freshly gay,
Scorch not, but onely doe dark chilling sprites remoue.
But lo, while I do speake, it groweth noone with me,
Her flamie-glistring lights increse with time and place,
My heart cries, oh! it burnes, mine eyes now dazl'd be;
No wind, no shade can coole: what helpe then in my case?
But with short breath, long looks, staid feet, and aching hed,
Pray that my Sunne goe downe with meeke beames to bed.*

Se aproxima, y enseguida sus brillantes gemelos dirigen sus rayos a mí, que yazgo en el tedio de su ausencia, desconsolado en el frío dolor; pero ahora aparece mi día, la única luz de contento, el único calor del amor.

Viene ella con luz y calor, como Aurora, cuya fuerza es divina, y por tanto mis ojos se atreven a jugar alegres en la rosácea mañana, cuyos rayos frescos y encantadores no queman sino que sólo retiran espíritus helados y oscuros.

Sin embargo, ay, mientras hablo, mediodía se hace en torno a mí:

sus radiantes luces de fuego se animan con tiempo y lugar, mi corazón grita: “¡Ay, quema!”, y se deslumbran mis ojos: ni viento ni sombra los puede enfriar; qué puede ayudarme sino, con breve aliento, largas miradas, pies firmes y mente itinerante,
rogar por que vaya mi sol con rayos más dóciles a la cama.

*When I was forst from Stella euer deere,
 Stella, food of my thoughts, hart of my hart;
 Stella, whose eyes make all my tempests cleere,
 By Stellas lawes of duetie to depart;
 Alas, I found that she with me did smart;
 I saw that teares did in her eyes appeare;
 I sawe that sighes her sweetest lips did part,
 And her sad words my sadded sense did heare.
 For me, I wept to see pearles scatter'd so;
 I sigh'd her sighes, and wailed for her wo;
 Yet swam in ioy, such loue in her was seene.
 Thus, while th' effect most bitter was to me,
 And nothing then the cause more sweet could be,
 I had bene vext, if vext I had not beene.*

Cuando a mi Stella adorada me vi forzado a dejar,
(a Stella, sustento de mis pensamientos, corazón de mi
corazón;
a Stella, cuyos ojos todas mis tempestades despejan),
obligado a partir por las férreas leyes del deber,
¡ay!, encontré que ella por mí estaba dolida,
noté que las lágrimas en sus ojos aparecían,
noté que suspiros sus labios tan dulces partían,
y escuchó sus tristes palabras mi apenado sentido.
Yo mismo lloré de ver esas perlas a causa de mí
derramadas;
suspiré sus suspiros y sollocé su aflicción,
y sin embargo floté de alegría por tal amor que en ella veía.
Así, ya que el efecto era para mí tan amargo
y nada más dulce para mí que la causa,
seguro me habría ofuscado, de antes no haberlo ya estado.

*Now that of absence the most irksom night
With darkeſt ſhade doth ouercome my day;
Since Stellaes eyes, wont to giue me my day,
Leauing my hemisphere, leaue me in night;
Each day ſeemes long, and longs for long-ſtaid night;
The night, as tedious, wooes th' approach of day:
Tired with the duſty toiles of buſie day,
Languisht with horrors of the ſilent night,
Suffring the euils both of day and night,
While no night is more darke then is my day,
Nor no day hath leſſe quiet then my night:
With ſuch bad-mixture of my night and day,
That liuing thus in blackeſt Winter night,
I feele the flames of hottest Sommer day.*

Ahora que de ausencia la más insufrible noche
con su oscura tiniebla vence la claridad de mi día,
ya que los ojos de Stella, que suelen dar luz a mi día,
de mi hemisferio partieron y a mí me han dejado de noche,
cada día parece tan largo y anhela más duradera una noche,
pero tan tediosa es la noche que corteja la llegada del día;
cansada de los cenicientos esfuerzos del ajetreo del día,
languidecida por los horrores del silencio de noche,
sufriendo los males tanto del día como de noche,
mientras siquiera una noche más oscura no hay que mi día,
y un día con menos quietud no hay que mi noche;
con tan funesto conjunto de mi noche y mi día,
viviendo así del invierno en su más negra noche,
aún de verano siento las llamas del más tórrido día.

*O fate, O fault, O curse, child of my blisse!
 What sobs can giue words grace my grieffe to show?
 What inke is blacke inough to paint my woe?
 Through me (wretch me) euen Stella vexed is.
 Yet, Trueth, if Caitives breath may call thee, this
 Witnesse with me, that my foule stumbling so,
 From carelesnesse did in no maner grow;
 But wit, confus'd with too much care, did misse.
 And do I, then, my selfe this vaine scuse giue?
 I haue (liue I, and know this) harmed thee;
 Tho' worlds 'quite me, shall I my selfe forgiue?
 Only with paines my paines thus eased be,
 That all thy hurts in my harts wracke I reede;
 I cry thy sighs, my deere, thy teares I bleede.*

¡Oh destino, oh culpa, oh maldición!, fruto de mi deleite,
¿qué llanto puede dar gracia a la voz para expresar mi
dolor?

¿Qué tinta es tan negra que pueda pintar mi aflicción?
Stella se ha enfadado por culpa de mí, desdichado de mí.
Sin embargo, verdad (si un aliento cualquiera te puede
invocar),

testifica conmigo que mi infortunado tropiezo
de ninguna manera creció del descuido
sino que mi juicio falló, confundido de tanto cariño.

¿Y así esta inútil excusa a mí mismo me doy?
Te he lastimado (estoy vivo y lo sé),
y aunque me absuelvan los mundos, ¿podré yo hallarme
perdón?

Sólo se calma así mi dolor con dolor,
pues leo todas tus penas en la ruina de mi corazón:
amada, tus suspiros lloro, tus lágrimas sangro.

*Griefe, find the words; for thou hast made my braine
 So darke with misty vapuors, which arise
 From out thy heauy mould, that in bent eyes
 Can scarce discerne the shape of mine owne paine.
 Do thou, then (for thou canst) do thou complaine
 For my poore soule, which now that sicknesse tries,
 Which euen to sence, sence of it selfe denies,
 Though harbengers of death lodge there his traine.
 Or if thy loue of plaint yet mine forbears,
 As of a Caitife worthy so to die;
 Yet waile thy selfe, and waile with causefull teares,
 That though in wretchednesse thy life doth lie,
 Yet growest more wretched then by nature beares
 By being plac'd in such a wretch as I.*

Encuentra las palabras, dolor, que tanto has ensombrecido
mi mente con vapores caliginosos que emergen
de tu tierra pesada y que el ojo que mira hacia adentro
llega apenas a discernir la forma de mi propio sufrimiento.
Deberías, dado que puedes, deberías lamentarte
por mi pobre alma, atormentada por esa dolencia
que niega incluso al sentido su propio sentido,
aunque presagios de muerte hospeden su séquito allí.
Pero si acaso tu amor por el lamento se abstuviera del mío,
como si fuese el de un infeliz que mereciera morir así,
llora sin embargo por ti, y llora lágrimas con razón,
pues, aunque en desdicha descansa tu vida,
se vuelve más desdichada de lo tolerable
al ser destinada a un infeliz como yo.

*Thought, with good cause thou lik'st so well the night,
 Since kind or chance giues both one liuerie,
 Both sadly blacke, both blackly darkened be;
 Night bard from Sunne, thou from thy owne sunlight;
 Silence in both displaies his sullen might;
 Slow heauinesse in both holds one degree
 That full of doubts, thou of perplexity;
 Thy teares expresse Nights natie moisture right;
 In both a mazed solitarinesse:
 In night, of sprites, the gastly powers do stur;
 In thee or sprites or sprited gastlinesse.
 But, but (alas) Nights side the ods hath fur:
 For that, at length, yet doth inuite some rest;
 Thou, though still tired, yet still doost it detest.*

¡Pensamiento!, con buena razón te gusta tanto la noche,
ya que naturaleza o azar bajo un mismo atuendo los viste:
ambos, tristes y negros, son más ensombrecidos de negro;
la noche separada del sol; tú, de la luz de tu propio sol;
el silencio da prueba de su sombrío poder en los dos;
la lenta pesadez ejerce en ambos el mismo dominio;
aquella está llena de incertidumbre; tú, de perplejidad;
tus lágrimas expresan de la noche la humedad natural;
a ambos oprime una laberíntica soledad:
los espectrales poderes de espíritus despiertan de noche
y en tí resucitan ya los espíritus, ya el horror espiritual;
pero ¡ay!, la mejor parte la lleva sin embargo la noche,
ya que al final invita siempre al descanso,
y tú todavía lo detestas, aun estando cansado.

*When Sorrow (using mine owne fiers might)
 Melts downe his lead into my boyling brest
 Through that darke furnace to my hart opprest,
 There shines a ioy from thee my only light:
 But soone as thought of thee breeds my delight,
 And my yong soule flutters to thee his nest,
 Most rude Despaire, my daily vnbidden guest,
 Clips streight my wings, streight wraps me in his night,
 And makes me then bow downe my heade, and say,
 Ah, what doth Phoebus gold that wretch auaille
 Whom Iron doores doe keepe from vse of day?
 So strangely (alas) thy works on me preuaile,
 That in my woes for thee thou art my ioy,
 And in my ioyes for thee my onely annoy.*

Cuando el dolor se vale de todo el poder de mi fuego
y funde su plomo sobre mi pecho que hierve
por ese horno oscuro hasta mi corazón oprimido,
una alegría resplandece de ti, mi única luz;
pero tan pronto un pensamiento de ti me produce placer
y mi espíritu joven revolotea hasta ti, su nido,
la cruda desesperación, a diario mi huésped no invitado,
me corta las alas de inmediato, me envuelve en su noche
y me hace después inclinar la cabeza y decir:
“Ah, ¿de qué sirve el oro de Febo a ese infeliz
a quien abstienen del día las puertas de hierro?”
De modo así tan extraño, ¡ay!, sobre mí tus labores
 imperan,
que en mi tristeza por ti eres aún mi alegría
y en mi alegría por ti mi único sufrimiento.

EDMUND SPENSER

(1552 – 1599)

SPENSER O EL ABSURDO

Cuando murió Edmund Spenser en enero de 1599 los poetas que asistieron a su funeral en la abadía de Westminster sepultaron con él las plumas que habían ocupado para escribir las primeras elegías en conmemoración suya. Se le enterró junto a Chaucer —que, según dicen, al llegar Spenser a la morada de los poetas en las Islas Afortunadas le llamó hijo suyo y le hizo sentarse a su diestra— y hasta la misma reina Isabel encomendó se erigiera una estela en honor a su memoria.

Sin embargo, lo que resulta quizás más absurdo de todo esto es que tal monumento, por la grave falta de recursos que sufría en aquel tiempo el tesoro real, no llegaría a construirse sino hasta veinte años después, y esto sólo porque los gastos habían sido cubiertos por otra persona. Ben Jonson dijo del *Poet Laureate* que murió “por falta de pan”; otros, que con el corazón destrozado. Lo cierto es que discordancias de este tipo son sólo muestra de todas aquellas que, en efecto, hubo en la vida de Edmund Spenser.

La primera vez que el poeta se vio en la necesidad de apartarse de Londres fue en 1580, cuando el conde de Leicester, tío de Sidney, encontró para él un trabajo en Irlanda como secretario de Lord Grey de Wilton. Poco ayudó al ascenso político de Spenser, que con sus sátiras había disgustado ya para entonces a un par de influyentes aristócratas en la corte, el apoyo incondicional que brindara al sangriento gobierno de Lord Grey en su intento

por reprimir las constantes insurrecciones en la colonia irlandesa.

Con todo, no mucho después de haber recibido una finca en Kilcolman, condado de Cork, y tras nueve años de ausencia en la corte, en 1589 su vecino, Sir Walter Raleigh, logró persuadirlo de regresar a Londres para llevar a la imprenta de William Ponsonby los tres primeros libros de su gran épica alegórica *The Faerie Queene*. Su difusión tuvo un éxito considerable tanto en los círculos cortesanos como en el gusto literario del público londinense; la reina le concedió una pensión por su trabajo y Spenser decidió establecerse en Inglaterra mientras su repentino prestigio albergaba aún la esperanza de alcanzar aquel lugar en la corte que tiempo atrás le había sido negado.

Sin embargo, los nueve años de Irlanda no dejaban de sugerirle que se trataba tan sólo de una visita, como la que hace un pastor cuando abandona la tranquilidad de su vida rural, su tierra, su cayado y su rebaño, para adentrarse en los misterios de la majestuosa ciudad. Londres lo había recibido de manera generosa y hospitalaria, lo había llamado el primero entre los poetas vivos en Inglaterra, y Spenser había respondido con un año entero de gran productividad literaria.

No obstante, las muertes de Leicester y Sidney lo habían dejado sin apoyo en la corte y la esperada oportunidad de ascender parecía cada vez más remota. En 1591, habiendo perdido ya toda esperanza de que ésta llegase a presentarse, Spenser emprendió el camino de regreso a su finca en Irlanda.

El fracaso de sus ambiciones políticas de ningún modo dejó de pesar en su corazón. La sensación de que existía un lugar en el mundo caballeresco y gentil donde nunca habría un sitio para él fue un fantasma que en su vida Spenser jamás pudo acallar. Y sin embargo, pese al

dolor, pese a la derrota y la decepción, todo parecía volverse claro repentinamente: la serenidad y la paz de la vida bucólica se ofrecían todavía como un hogar para aquel pastor que regresaba entonces de su visita a la ciudad.

Spenser comenzaba en ese momento a comprender que los modos y las intrigas de la corte no estaban hechos para quien conocía la vida sencilla, metódica y ordenada del pueblo. De vuelta, pues, en Kilcolman, Spenser se embarcó en la composición de alegorías pastoriles, sonetos de amor y poemas diversos que se encuentran unidos por una misma búsqueda de identidad poética, de seguridad personal, de una voz auténtica frente al mundo.

Sus personajes caballerescos abandonaron las armaduras y se retiraron a sus idílicos refugios en la campiña irlandesa; Spenser mismo interrumpió la redacción de *The Faerie Queene* y se entregó al cortejo de Elizabeth Boyle, en medio del cual entendió que la construcción de la identidad implicaba no sólo la repudiación de los sistemas que gobiernan el mundo ajeno sino también la voluntad de entregarse uno mismo, de encomendarse a las cosas en las que se cree, de amar por encima de todas las instituciones.

Su poética progresaba en tanto el poeta obedecía ese profundo impulso por liberarse de las suposiciones literarias y las concepciones culturales para conformar un nuevo sistema de supervivencia individual de acuerdo con la lógica y la coherencia de su propia poesía. Ciertamente los *Amoretti* y el *Epithalamion*, pero también el libro sexto de *The Faerie Queene* y *Colin Clouts Come Home Againe*, son esa búsqueda de un mundo tranquilo y privado frente a las aspiraciones de una vida pública que se desintegra y colapsa.

La calma de un amor personal, honesto y legitimado sucedía entonces al tormentoso cumplimiento de las convenciones de la idolatría petrarquista, y Spenser encontraba en la conformación de su independencia, poética y personal, el camino a la trascendencia que tanto buscaba. El tránsito de la ignorancia a la experiencia, del dolor a la dicha, de la soledad al amor; la historia de un hombre que tiene miedo del cambio pero que encuentra su redención, después de cuantiosos esfuerzos introspectivos, en su entrega voluntaria a una nueva vida: es éste, pues, el tema de los últimos poemas de Spenser, y el lugar donde el poeta finalmente habría de encontrar un sitio para sí mismo en el mundo.

De ahí que no resulte extraño que Spenser nunca terminara la segunda mitad de su gran *Faerie Queene*. Tampoco que después de un largo viaje interior se haya dejado convencer de nueva cuenta para visitar Londres en 1595 y regresar después de un nuevo fracaso político, aunque con nuevos poemas recién salidos de la imprenta, a la felicidad bucólica de su vida privada lejos de la corte.

Un par de años más tarde, no obstante, la temida rebelión del conde de Tyrone estalló en Irlanda; los rebeldes de Munster se apoderaron del condado y saquearon la finca de Kilcolman. Spenser logró escapar y refugiarse bajo la protección de un amigo, pero pronto tuvo que ponerse en marcha de vuelta a Londres. Allí enfermó gravemente y murió a principios de 1599.

Lo que quizá resulta todavía más dramático que todas aquellas discordancias que rodearon su muerte no es que algunos llegasen a decir, como Jonson, que falleció por falta de pan o con el corazón destrozado, ni tampoco que la reina no le hubiese concedido siquiera en la muerte lo que jamás llegó a otorgarle en la vida, sino que Edmund Spenser, aquel pastor que por fin se había re-

conciliado con su tierra, con su cayado y su rebaño, hubiese tenido que morir huyendo de los absurdos de la vida pública en la ciudad que siempre le volviera la espalda.

FROM AMORETTI, 1591 – 1594

1

*Happy ye leaves! when as those lilly hands,
Which hold my life in their dead doing might,
Shall handle you, and hold in loves soft bands,
Lyke captives trembling at the victors sight.
And happy lines! on which, with starry light,
Those laming eyes will deigne sometimes to look,
And reade the sorrowes of my dying spright,
Written with teares in harts close bleeding book.
And happy rymes! bath'd in the sacred brooke
Of Helicon, whence she derived is,
When ye behold that angels blessed looke,
My soules long lacked foode, my heavens blis.
Leaves, lines, and rymes, seeke her to please alone,
Whom if ye please, I care for other none.*

DE *AMORETTI*, 1591 – 1594

1

Dichosas ustedes las hojas cuando esas manos de lirio,
que sujetan mi vida con su poder de matar,
las manejen y abracen con suaves lazos de amor
como cautivos que tiemblan con sólo divisar al vencedor.
Y dichosos los versos que, bajo la luz estrellada,
aquellos ojos radiantes a veces se dignarán a mirar
para leer las penas de mi espíritu agonizante
escritas con lágrimas en el sangrante libro secreto del
corazón.

Y dichosas las rimas bañadas en el arroyo sagrado
del Helicón, de donde ella deriva,
cuando contemplan la bendita mirada del ángel aquel,
el alimento que ha tanto a mi alma hace falta, mi gloria
celeste.

Hojas, versos y rimas así, complazcan a ella tan sólo,
que si a ella complacen, nada me importan los otros.

*Unquiet thought, whom at the first I bred
Of th' inward bale of my love pined hart,
And sithens have with sighes and sorrowes fed,
Till greater then my wombe thou woxen art:
Breake forth at length out of the inner part,
In which thou lurkest lyke to vipers brood,
And seeke some succour, both to ease my smart
And also to sustayne thy selfe with food.
But if in presence of that fayrest proud
Thou chance to come, fall lowly at her feet;
And with meeke humblesse and afflicted mood
Pardon for thee, and grace for me intreat.
Which if she graunt, then live, and my love cherish,
If not, die soone, and I with thee will perish.*

Pensamiento intranquilo, que alimenté en un principio
de la amargura interior de mi corazón dolido de amor,
y que he desde entonces nutrido de suspiros y penas
hasta que mayor que mi vientre te hallas henchido,
estalla por fin y de mis adentros encuentra salida,
donde acechas como nido de víboras,
y busca algún socorro para calmar mi dolor
y para ti mismo hallar un sustento.
Mas si en presencia de la más bella soberbia
te llegaras a hallar, póstrate humilde a sus pies,
y con dócil modestia y un modo afligido
suplica perdón para ti y ruega piedad para mí.
Y si eso ella concede, vive, pues, y abriga mi amor;
si no, muere pronto, y contigo habré de morir yo.

*How long shall this lyke dying lyfe endure,
And know no end of her owne mysery,
But wast and weare away in termes unsure,
Twixt feare and hope depending doubtfully?
Yet better were attonce to let me die,
And shew the last ensample of youre pride,
Then to torment me thus with cruelty,
To prove your powre, which I too wel have tride.
But yet if in your hardned brest ye hide
A close, intent at last to shew me grace,
Then all the woes and wrecks which I abide
As meanes of blisse I gladly wil embrace,
And wish that more and greater they might be,
That greater meede at last may turne to mee.*

¿Cuánto más habrá de seguir esta vida como muerte
y no ver el fin de su propia miseria
sino derrocharse y desgastarse en términos inciertos
dependiendo dudosa del miedo y la esperanza?
Pues sería mejor de inmediato dejarme morir
ostentando la última muestra de tu soberbia
que atormentarme así con crueldad
para probar tu poder, del que ya demasiado he tenido.
Pero si aún escondes en tu endurecido pecho
la secreta intención de mostrarme gracia al fin,
entonces todas las penas y ruinas que soporto
contento habré de abrazar como la vía a la gloria,
y desearé que más y mayores lleguen a ser
para que más grandes al fin se vuelvan a mí.

*My love is lyke to yse, and I to fyre;
How comes it then that this her cold so great
Is not dissolv'd through my so hot desyre,
But harder growes the more I her intreat?
Or how comes it that my exceeding heat
Is not delayd by her hart frosen cold,
But that I burne much more in boyling sweat,
And feele my flames augmented manifold?
What more miraculous thing may be told,
That fire, which all things melts, should harden yse,
And yse, which is congeald with sencelesse cold,
Should kindle fyre by wonderful devyse?
Such is the powre of love in gentle mind,
That it can alter all the course of kynd.*

Mi amor es como el hielo y yo como el fuego:
¿cómo es entonces que éste su frío tan severo
no se ha disuelto con mi ardiente deseo
sino más duro se vuelve cuanto más a ella ruego?
O ¿cómo es que mi desmedido calor
no se ha aplacado con el frío de su helado corazón
sino que mucho más ardo en hirviente sudor
y siento mi llama abundante ir más en aumento?
¿Qué cosa más milagrosa puede decirse
que el fuego, que todo lo funde, el hielo endurece,
y el hielo a su vez, fraguado con frío insensible,
por maravilloso artilugio enciende el fuego?
Tal es el poder del amor en la mente gentil
que es capaz de alterar el curso de la naturaleza.

*Lyke as a ship, that through the ocean wyde
By conduct of some star doth make her way,
Whenas a storme hath dimd her trusty guyde,
Out of her course doth wander far astray;
So I, whose star, that wont with her bright ray
Me to direct, with cloudes is overcast,
Doe wander now in darknesse and dismay,
Through hidden perils round about me plast.
Yet hope I well, that when this storme is past,
My Helice, the lodestar of my lyfe,
Will shine again, and looke on me at last,
With lovely light to cleare my cloudy grief.
Till then I wander carefull comfortlesse,
In secret sorrow and sad pensivenesse.*

Así como un barco que por el anchuroso mar
se abre camino gobernado por alguna estrella,
y que cuando una tormenta su fiel guía le nubla
de su curso se aleja y yerra extraviado,
así yo, cuya estrella solía con su rayo brillante
dirigir mi camino, ahora cubierta de nubes,
yerro en la oscuridad y el abatimiento
por peligros ocultos dispuestos en torno a mí.
Sin embargo confío, cuando la tormenta haya pasado,
mi Helice, la estrella polar de mi vida,
habrá de brillar otra vez y mirarme por fin
para disipar con luz amorosa mi nublado dolor.
Hasta entonces yerro, con cuidado y sin consuelo,
hundido en secreto dolor y pensativa tristeza.

*Tell me, when shall these wearie woes have end,
Or shall their ruthlesse torment never cease,
But al my dayes in pining languor spend,
Without hope of aswagement or release?
Is there no meanes for me to purchace peace,
Or make agreement with her thrilling eyes:
But that their cruelty doth still increace,
And dayly more augment my miseryes?
But when ye have shewed all extremityes,
Then thinke how litle glory ye have gayned
By slaying him, whose lyfe though ye despise,
Mote have your life in honour long maintayned.
But by his death, which some perhaps will mone,
Ye shall condemned be of many a one.*

Dime, ¿cuándo tendrán fin estas agobiantes tristezas,
o es que su despiadado tormento nunca ha de cesar,
y todos mis días en amarga languidez debo pasar
sin esperanza siquiera de alivio o de libertad?
¿Es que no hay medios para mí de comprar la paz
o de llegar a un acuerdo con sus ojos cautivadores,
sino que tiene su crueldad todavía que incrementar
y mis miserias a diario aumentar más y más?
Mas cuando todos tus extremos hayas mostrado,
piensa cuán poca gloria has entonces ganado
al matarlo a él, cuya vida, aunque desprecias,
mucho tiempo tu vida pudo en honor mantener.
Y por su muerte, que algunos podrán lamentar,
a ti entre muchos habrán de condenar.

*So oft as homeward I from her depart,
 I go lyke one that, having lost the field,
 Is prisoner led away with heavy hart,
 Despoyle of warlike armes and knownen shield.
 So doe I now my selfe a prisoner yeeld
 To sorrow and to solitary paine:
 From presence of my dearest deare exylde,
 Longwhile alone in languor to remaine.
 There let no thought of joy, or pleasure vaine,
 Dare to approch, that may my solace breed;
 But sudden dumps, and drery sad disdayne
 Of all worlds gladnesse, more my torment feed.
 So I her absens will my penaunce make,
 That of her presens I my meed may take.*

Tan a menudo que me aparto de ella camino a casa
(como a uno que apenas perdiera el campo de batalla
se le conduce, prisionero, con el corazón pesaroso,
despojado de sus bélicas armas y el escudo que le es
conocido),
así me entrego ahora yo mismo, cual prisionero,
al sufrimiento y a mi solitario dolor,
exiliado de la presencia de mi amada querida
para largo tiempo quedar solo en mi languidez.
Que no se permita que un pensamiento alegre o un vano
placer
capaz de nutrir mi consuelo se atreva a acercarse:
sólo repentinos agobios y el triste y sombrío desdén
de entre todo el contento del mundo pueden avivar mi
tormento.
Así de su falta habré de hacer penitencia
para poder tomar mi laurel de su presencia.

*Of this worlds theatre in which we stay,
My love, lyke the spectator, ydly sits,
Beholding me, that all the pageants play,
Disguysing diversly my troubled wits.
Sometimes I joy, when glad occasion fits,
And mask in myrth lyke to a comedy:
Soone after, when my joy to sorrow flits,
I waile, and make my woes a tragedy.
Yet she, beholding me with constant eye,
Delights net in my merth, nor rues my smart:
But when I laugh, she mocks, and when I cry,
She laughes, and hardens evermore her hart.
What then can move her? If nor merth nor mone,
She is no woman, but a sencelesse stone.*

En este teatro del mundo en que moramos,
mi amor se sienta ociosa como espectador
contemplándome a mí, que todo papel interpreto
y que diversamente disfrazo mi ingenio atribulado.
A veces divierto cuando la ocasión se presta alegre
y me pongo máscara de alegría como en una comedia;
pronto después, cuando el júbilo pasa a la pena,
lloro y hago de mi aflicción una tragedia.
Pero ella, que me contempla con ojo constante,
no se deleita con mi alegría ni se lamenta de mi dolor;
sino que cuando río se burla y cuando lloro
se ríe, y tanto más endurece su corazón.
¿Qué puede, pues, conmoverla? Si ni alegría ni llanto,
no es entonces mujer sino una piedra insensible.

*Fayre ye be sure, but cruell and unkind,
 As is a tygre, that with greedinesse
 Hunts alter bloud, when he by chance doth find
 A feeble beast, doth felly him oppresse.
 Fayre be ye sure, but proud and pittillesse,
 As is a storme, that all things doth prostrate,
 Finding a tree alone all comfortlesse,
 Beats on it strongly, it to ruinate.
 Fayre be ye sure, but hard and obstinate,
 As is a rocke amidst the raging floods,
 Gaynst which a ship, of succour desolate,
 Doth suffer wreck both of her selfe and goods.
 That ship, that tree, and that same beast am I,
 Whom ye doe wreck, doe ruine, and destroy.*

Bella eres por seguro, pero cruel e inclemente,
como lo es un tigre que con avaricia
va en busca de sangre, y cuando encuentra acaso
una bestia débil, la destruye con fiereza.
Eres bella por seguro, pero orgullosa y despiadada,
como lo es una tormenta que todo lo abate:
si encuentra un árbol solo y desconsolado
lo azota con fuerza hasta llevarlo a la ruina.
Eres bella por seguro, pero dura y obstinada,
como lo es una piedra en medio del furibundo torrente,
contra la cual una barca de socorro desolada
sufre el naufragio de tanto ella como sus bienes.
Esa barca, ese árbol y esa misma bestia soy yo,
a quien llevas tú al naufragio, a la ruina y la destrucción.

*The glorious image of the Makers beautie,
My soverayne saynt, the idoll of my thought,
Dare not henceforth, above the bounds of dewtie,
T' accuse of pride, or rashly blame for ought.
For being, as she is, divinely wrought,
And of the brood of angels hevenly borne,
And with the crew of blessed saynts upbrought,
Each of which did her with theyr guifts adorne,
The bud of joy, the blossome of the morne,
The beame of light, whom mortal eyes admyre,
What reason is it then but she should scorne
Base things, that to her love too bold aspire?
Such heavenly formes ought rather worshipt be,
Then dare be lov'd by men of meane degree.*

La gloriosa imagen de la belleza del Creador,
mi santo soberano, el ídolo de mi pensamiento,
no osará en adelante más allá del límite del deber
acusar de soberbia o culpar en un arrebató.
Pues, siendo como ella es, divinamente forjada,
y en el cielo nacida de la estirpe de ángeles,
y educada en el grupo de los santos benditos,
cada uno de quienes la adornó con obsequios
(el brote de la alegría, la flor de la alborada,
el rayo de luz que admiran los ojos mortales),
¿qué más razón entonces para desdeñar
las vilezas, que, atrevidas, aspiran también a su amor?
Formas tan celestiales mejor deberían venerarlas
antes de que hombres de bajo grado se atrevan a amarlas.

*The weary yeare his race now having run,
The new begins his compast course anew:
With shew of morning mylde he hath begun,
Betokening peace and plenty to ensem.
So let us, which this chaunge of weather vew,
Chaunge eeke our myndes, and former lives amend;
The old yeares sinnes forepast let us eschew,
And fly the faults with which we did offend.
Then shall the new yeares joy forth freshly send
Into the glooming world his gladsome ray;
And all these stormes, which now his beauty blend,
Shall turne to caulmes, and tymely cleare away.
So likewise, love, cheare you your heavy spright,
And chaunge old yeares annoy to new delight.*

La carrera del año agotado ya habiendo corrido,
el nuevo comienza con ritmo su curso otra vez:
ha despuntado con muestras de una dulce mañana
que presagia la paz y abundancia que están por venir.
Así nosotros, que de estación presenciemos el cambio,
cambiemos también en la mente y enmendemos vidas
pasadas,
evitemos del año viejo los pecados ya superados
y librémonos de las faltas con que agraviamos.
Entonces el año nuevo enviará su fresca alegría
y a este mundo sombrío su rayo de dicha,
y todas estas tormentas que ahora su belleza esconde
lograrán despejarse y con el tiempo regresarán a la calma.
Tú, del mismo modo, amor, alegra tu espíritu apenado
y cambia del año el viejo fastidio por un placer renovado.

*After long stormes and tempests sad assay,
 Which hardly I endured heretofore,
 In dread of death, and daungerous dismay,
 With which my silly barke was tossed sore,
 I doe at length descry the happy shore,
 In which I hope ere long for to arryve:
 Fayre soyle it seemes from far, and fraught with store
 Of all that deare and daynty is alyve.
 Most happy he that can at last atchive
 The joyous safety of so sweet a rest;
 Whose least delight sufficeth to deprive
 Remembrance of all paines which him opprest.
 All paines are nothing in respect of this,
 All sorrowes short that gaine eternall blisse.*

Tras mi encuentro con largas tormentas y tempestades
que a duras penas hasta ahora he podido soportar,
aterrado por la muerte y el peligroso abatimiento
con el que mi inocente barca fue lanzada al dolor,
diviso al fin la alegre costa
a la que espero pronto llegar;
tierras que de lejos parecen bellas y provistas en
abundancia
de todo cuanto vive, lo primoroso y lo querido.
El más feliz es aquel que puede al fin lograr
la dichosa seguridad de un descanso tan dulce,
cuyo más mínimo placer basta para privar
el recuerdo de todas las penas que solían oprimirle.
Todas las penas frente a esto no son nada,
todo el dolor es breve si después la dicha eterna gana.

*Lyke as a huntsman, after weary chace,
Seeing the game from him escapt away,
Sits downe to rest him in some shady place,
With panting hounds beguiled of their pray:
So, after long pursuit and vaine assay,
When I all weary had the chace forsooke,
The gentle deare returnd the selfe-same way,
Thinking to quench her thirst at the next brooke.
There she, beholding me with mylder looke,
Sought not to fly, but fearlesse still did bide:
Till I in hand her yet halfe trampling tooke,
And with her owne goodwill hir ffirmely tyde.
Strange thing, me seemd, to see a beast so wyld,
So goodly wonne, with her owne will beguyld.*

Así como el cazador que, tras un fatigoso acecho,
al ver cómo su blanco lejos de él ha escapado,
se sienta y descansa en algún lugar sombreado
con sabuesos jadeantes cautivados por su presa:
así, después de una larga persecución y vanos empeños,
cuando todo extenuado la caza había yo abandonado,
la dulce cierva por el mismo camino quiso volver
al próximo arroyo pensando saciar su sed.
Ella ahí, contemplándome con una mirada afable,
no buscó escapar sino aguardó quieta y sin temor,
hasta haberla tomado aún medio temblando en mi mano
y con su permiso un firme nudo haber amarrado.
Cosa extraña, me pareció, ver a una bestia tan salvaje
tan bien ganada, con su propia voluntad cautivada.

*Fresh Spring, the herald of loves mighty king,
In whose cote-armour richly are displayd
All sorts of flowers the which on earth do spring,
In goodly colours gloriously arrayd,
Goe to my love, where she is carelesse layd,
Yet in her winters bowre, not well awake;
Tell her the joyous time wil not be staid,
Unlesse she doe him by the forelock take:
Bid her therefore her selfe soone ready make,
To wayt on Love amongst his lovely crew,
Where every one that misseth then her make
Shall be by him amearst with penance dew.
Make hast therefore, sweet love, whilest it is prime;
For none can call againe the passed time.*

Fresca primavera, heraldo del poderoso rey del amor,
cuyo escudo de armas ha hecho un rico despliegue
de toda clase de flores que brotan en tierra
con hermosos colores gloriosamente ataviado,
ve con mi amor, donde yace despreocupada,
no bien despierta aún en su enramada de invierno,
y dile que el tiempo de dicha no habrá de permanecer
si pronto no lo toma por los rizos de su frente.
Pídele, pues, que se prepare y esté lista sin demora
para atender al amor en medio de su hermoso cortejo,
donde a todo aquel que pierda a su pareja
él habrá de castigar con su justa penitencia.
Luego, date prisa, amor, mientras es primavera,
que al tiempo pasado nadie puede llamar otra vez.

*Oft when my spirit doth spread her bolder wings,
In mind to mount up to the purest sky,
It down is weighd with thought of earthly things,
And clogd with burden of mortality:
Where, when that soverayne beauty it doth spy,
Resembling heavens glory in her light,
Drawne with sweet pleasures bayt, it back doth fly,
And unto heaven forgets her former flight.
There my fraile fancy, fed with full delight,
Doth bath in blisse, and mantleth most at ease;
Ne thinks of other heaven, but how it might
Her harts desire with most contentment please.
Hart need not wish none other happinesse,
But here on earth to have such heavens blisse.*

Cuando mi espíritu despliega sus alas más atrevidas,
decidido en la mente a ascender al cielo más puro,
a menudo le pesa la carga de pensamientos mundanos
y se halla atascado con el peso de la mortalidad.
Pues cuando espía a esa soberana belleza
que en su luz a la gloria celestial se asemeja,
vuelve arrastrado por el anzuelo del dulce placer
y del cielo aquel olvida su antiguo vuelo.
Mi débil fantasía allí, en el deleite absoluto,
se baña en la dicha y se arropa en el descanso,
y no piensa en otro cielo sino en el modo
de complacer con gusto el deseo de su corazón.
Otra felicidad ninguna al corazón le hace falta
si tiene en la tierra del cielo la dicha absoluta.

*One day I wrote her name upon the strand,
But came the waves and washed it away:
Agayne I wrote it with a second hand,
But came the tyde, and made my paynes his pray.
Vayne man, sayd she, that doest in vaine assay
A mortall thing so to immortalize!
For I my selve shall lyke to this decay,
And eek my name bee wyped out lykewize.
Not so (quod I) let baser things devize
To dy in dust, but yon shall live by fame:
My verse your vertues rare shall eternize,
And in the hevens wryte your glorious name;
Where, whenas death shall all the world subden,
Our love shall live, and later life renew.*

Un día escribí su nombre sobre la playa,
pero llegaron las olas y arrasaron con él;
de nuevo lo escribí con mano segunda,
pero llegó la marea e hizo de mis penas su presa.
“Hombre vano”, dijo ella, “que buscas con yermo afán
inmortalizar así una cosa mortal,
pues yo misma he de someterme a esta ruina
y mi nombre se habrá también de borrar.”
“No”, respondí; “permite que cosas más simples logren
morir en el polvo; tú, en cambio, has de vivir en la fama:
mi verso tus raras virtudes habrá de eternizar
y tu glorioso nombre escribir en los cielos.
Pues allí, cuando la muerte a todo el mundo haya de
dominar,
nuestro amor pervivirá para después la vida renovar.”

*Lackyng my love, I go from place to place,
Lyke a young fawne that late hath lost the hynd,
And seeke each where, where last I sawe her face,
Whose ymage yet I carry fresh in mynd.
I seeke the fields with her late footing synd,
I seeke her bowre with her late presence deckt,
Yet nor in field nor bowre I her can fynd;
Yet field and bowre are full of her aspect.
But when myne eyes I therunto direct,
They ydly back returne to me agayne,
And when I hope to see theyr trew object,
I fynd my selfe but fed with fancies vayne.
Ceasse then, myne eyes, to seeke her selfe to see,
And let my thoughts behold her selfe in mee.*

A falta de mi amor voy de un lugar a otro,
como un joven cervato que perdiera hace poco a su cierva,
y busco en cada donde, donde vi su rostro por última vez,
cuya imagen llevo aún fresca en mi mente.
Busco en el campo firmado con su última huella,
busco en su guarida adornada con su pasada presencia;
sin embargo ni en guarida ni en campo la encuentro,
pese a que campo y guarida llenos están de su aspecto.
Pero cuando mis ojos directo a ellos dirijo,
inadvertidamente vuelven a mí de nuevo,
y cuando espero ver su objeto verdadero,
ya me encuentro colmado de vanas fantasías.
Cesen, pues, mis ojos de buscar contemplarla
y dejen mis pensamientos puedan en mí admirarla.

*Joy of my life, full oft for loving you
I blesse my lot, that was so lucky placed:
But then the more your owne mishap I rewe,
That are so much by so meane love embased.
For had the equall hevens so much you graced
In this as in the rest, ye mote invent
Som heavenly wit, whose verse could have enchased
Your glorious name in golden moniment.
But since ye deignd so goodly to relent
To me your thrall, in whom is little worth,
That little that I am shall all be spent
In setting your immortall prayses forth:
Whose lofty argument, uplifting me,
Shall lift you up unto an high degree.*

Alegría de mi vida, a menudo por amarte
bendigo mi suerte, con tanta fortuna situada;
pero luego tu propia desventura lamento
que por un amor tan humilde seas mancillada.
Pues si el cielo imparcial te hubiese agraciado
en esto como en lo demás, podrías inventar
un celeste ingenio cuyos versos apresaran
tu glorioso nombre en un monumento de oro.
Pero dado que bien has consentido en retirar
de mí tu dominio, en quien muy poco vale,
eso poco que soy habrá de ser del todo agotado
en promulgar tu alabanza inmortal,
cuyo noble argumento, al elevarme a mí,
a un alto grado habrá de alzarte a ti.

*Since I did leave the presence of my love,
Many long weary dayes I have outworne,
And many nights, that slowly seemd to move
Theyr sad protract from evening untill morne.
For when as day the heaven doth adorne,
I wish that night the noyous day would end:
And when as night hath us of light forlorne,
I wish that day would shortly reascend.
Thus I the time with expectation spend,
And faine my grieffe with chaunges to beguile,
That further seemes his terme still to extend,
And maketh every minute seem a myle.
So sorrow still doth seeme too long to last;
But joyous houres doo fly away too fast.*

Desde que dejé la presencia de mi amor,
muchos días largos y tediosos he consumido,
y muchas noches, que parecían a poco avanzar,
prolongan su tristeza de la tarde a la mañana.
Pues cuando el cielo se adorna con el día,
quisiera que la noche con la triste jornada terminara,
y cuando la noche de luz nos desampara,
quisiera que el día en breve de nuevo ascendiera.
Así el tiempo entre esperanzas pierdo
y con variedad finjo engañar mi tristeza,
que su plazo pareciera demorar aún más
y hacer cada minuto una milla aparentar.
Pues así el sufrimiento parece durar demasiado
mientras las horas felices se escapan tan rápido.

*Since I have lackt the comfort of that light,
The which was wont to lead my thoughts astray,
I wander as in darknesse of the night,
Affrayd of every dangers least dismay.
Ne ought I see, though in the clearest day,
When others gaze upon theyr shadowes vayne,
But th' onely image of that heavenly ray,
Whereof some glance doth in mine eie remayne.
Of which beholding the idæa playne,
Through contemplation of my purest part,
With light thereof I doe my selfe sustayne,
And thereon feed my love-affamisht hart.
But with such brightnesse whylest I fill my mind,
I starve my body, and mine eyes doe blynd.*

Desde que el consuelo de aquella luz me hace falta,
la que solía encauzar mis pensamientos perdidos,
yerro como en las tinieblas de la noche
y de todo peligro temo el menor sobresalto.
No veo nada ni en el día más claro
cuando otros observan su vana sombra
sino la única imagen de aquel rayo celeste,
cuya mirada mis ojos guardan como recuerdo.
De él admiro solamente la idea
al contemplar mi parte más pura;
con su luz mi propia vida sustento
y nutro con ella a mi corazón hambriento de amor.
Sin embargo, mientras de tal resplandor lleno mi mente,
dejo ciegos mis ojos y a mi cuerpo mato de hambre.

NOTAS A LOS POEMAS

SIR THOMAS WYATT

SONETOS, *circ.* 1528 – 1541

2. *THE LONGE LOVE* / EL LARGO AMOR. Adaptación de “Amor, che nel penser mio vive et regna”, de Petrarca. Un ejemplo clásico del *conceit* o metáfora extendida: Amor personificado como una fuerza de ocupación militar en el fuero interno del poeta. Tottel lo tituló “The Lover for Shamefastnesse Hideth His Desire Within His Faithfull Hart” (“El amante, por vergüenza, esconde su deseo en su fiel corazón”). Henry Howard, conde de Surrey, sucesor de Wyatt, llevó a cabo una adaptación del mismo poema de Petrarca que apareció también, con algunas modificaciones, en la *Miscelánea* de Tottel en 1557:

*Love that doth reign and live within my thought
And built his seat within my captive breast,
Clad in arms wherein with me he fought,
Oft in my face he doth his banner rest.
But she that taught me love and suffer pain,
My doubtful hope and eke my hot desire
With shamefaced look to shadow and refrain,
Her smiling grace converteth straight to ire.
And coward Love, then, to the heart apace
Taketh his flight, where he doth lurk and 'plain,
His purpose lost, and dare not show his face.
For my lord's guilt thus faultless bide I pain,
Yet from my lord shall not my foot remove:
Sweet is the death that taketh end by love.*

El amor, que reina y vive en mi pensamiento
y erige su residencia en mi pecho cautivo,

revestido de armas con las que conmigo luchó,
a menudo posa su estandarte en mi rostro.
Pero ella, que me enseñó el amor y a sufrir el dolor,
mi dudosa esperanza y también mi ardiente deseo
con pudorosa mirada que oscurece y refrena
su gracia sonriente en ira enseguida convierte.
Y el cobarde Amor, entonces, de prisa al corazón
emprende la huida, donde yerra y se queja,
su propósito perdido, y no se atreve a mostrar la cara.
Así, por culpa de mi señor yo inocente soporto el dolor,
y sin embargo de él no habré de separar mi pie:
dulce es la muerte que en amor encuentra su fin.

Durante siglos en que se consideraba a Surrey mejor poeta que su maestro la crítica recurría a la comparación de estas versiones en particular en desprestigio de Wyatt. Es evidente que Surrey se encuentra un paso adelante en el camino rumbo a la consecución del pentámetro yámbico en la lírica inglesa; sus versos son más regulares en ritmo y acentuación y sus rimas dependen cada vez menos de la vista o de la pronunciación de un idioma en estado de cambio. Es cierto también que el de Surrey es un poema más delicado, más estético, pero, quizás por esta misma razón, más convencional.

De lo que no cabe duda, sin embargo (y es ésta la *poiesis* en la que se reconoce al creador), es que el poema de Wyatt es una experiencia del alma distinta a la de Surrey, que es, en todo caso, la de Petrarca. Donde Surrey presenta una víctima sometida que insiste en su inocencia, la versión de Wyatt, tanto más sugestiva, se deleita en insinuar una cierta complicidad que abre las puertas a toda una concatenación de culpa, impotencia y lealtad. De tal modo, la muerte que para Surrey es “dulce” y se ofrece como un alivio no es en Wyatt sino resignación ante su inevitable destino. La experiencia dramática de este

último es mucho más potente; el poeta modifica el original de Petrarca, lo usa a su conveniencia, lo transforma en algo nuevo; el resultado de Wyatt es una adaptación, el de Surrey una traducción. Es en este cuidadoso proceso de selección y remodelación del material disponible donde Wyatt encuentra la voz de su identidad.

3. *WHOSO LIST TO HOUNT* / AQUEL QUE QUIERA CAZAR. Uno de los mejores sonetos de Wyatt y, sin duda, uno de los más comentados e interpretados. Adaptación de “Una candida cerva sopra l’erba”, se cree que Wyatt se valió del *conceit* de Petrarca para aludir a la situación de Ana Bolena, con quien pudo haber tenido relaciones sentimentales en algún momento entre 1525 y 1527, antes de que Enrique VIII hiciese pública su intención de separarse de Catalina de Aragón y casarse con ella.

Parece haber suficiente evidencia de que Wyatt estuvo enamorado de Ana; lo difícil es determinar si en efecto fueron amantes o si todo quedó en el cortejo. Cabe esperar que esta intimidad nunca llegue a confirmarse, pero de ser cierta, es probable que Wyatt haya informado al rey de su aventura. Sea como fuere, de haberse visto involucrado con Ana Bolena, no sólo cobran sentido los dos retiros de Wyatt de la corte y su encarcelamiento durante la caída de la reina en 1536; también, sin duda, la relación hasta cierto punto confiere nuevas implicaciones en la lectura de los poemas.

Como “Whoso List to Hount”, muchos de ellos pueden ser solamente tratamientos convencionales de las experiencias de amor o decepción o traición; sin embargo, las referencias que en ellos parecieran señalar a Ana Bolena son tan frecuentes, y concuerdan tan bien con los sucesos en la vida de Wyatt, que resulta complicado no

dejarse llevar por la creencia de que efectivamente fueron amantes alguna vez, y de que Wyatt se vio en la necesidad de renunciar a Ana al saber que tenía un rival en nadie menos que el mismo rey de Inglaterra.

Stephen Greenblatt en su *Renaissance Self-Fashioning* ha llevado a cabo el mejor estudio de la relación entre poder, sexualidad y vida interior en éste y otros poemas de Wyatt. Es cierto, como sugiere Joost Daalder, que la referencia al César en el verso trece del soneto no tiene mucho sentido si no apunta a Enrique VIII y, consecuentemente, a identificar a Ana como la cierva domada y, a la vez, salvaje y peligrosa.

No obstante, la importancia del poema no radica en la línea biográfica que puede trazar sino en el magistral manejo de una sutil implicación que no se encuentra en ningún lugar en el original. Lo cierto es que Wyatt de nuevo ha manipulado el texto fuente en su provecho para forjar un poema deliberadamente distinto: ha convertido el idealismo de Petrarca —una idolatría que en ningún momento busca ser correspondida— en una renuncia obligada, en contra de la voluntad del poeta, que tiñe el discurso con implicaciones políticas y la necesaria resignación ante la figura que ostenta el poder, invitando pues al lector a reevaluar las secuelas de su primera lectura inocente.

Wyatt suprime el último terceto de Petrarca (en que el amante, extasiado en su contemplación, cae en un descuido al agua) y remodela los once versos restantes para acentuar la implicación de una voz que está forzada a contenerse. Así, en un poema que el lector de inmediato percibe refrenado y sugestivo, lo inalcanzable que en Petrarca es motivo de éxtasis y distracción es en Wyatt causa de amargura y desolación.

“Whoso List to Hount”, que convierte la visión mística de “Una candida cerva” en una experiencia dramática de deseo y desilusión, del fracaso de una esperanza, vuelve también a jugar, como en el soneto anterior, con un atisbo de que existe algo de permisión del poeta en su imposibilidad de liberarse, por lo que el lector queda con la impresión de que el amante carga con cierta responsabilidad por su propia frustración.

Como bien muestra Greenblatt, la extraordinaria fuerza del poema se encuentra en el hecho de que su represión y su poder de implicación no permiten al lector acomodarse a una distancia considerable del poeta: la experiencia que es en Petrarca definida y específica en Wyatt se convierte sutilmente en la evasiva representación de un mundo en que *Noli me tangere* (“Nadie me toque”, que Wyatt cita de Juan 20:17 directamente de la Vulgata) no sólo se toma dentro de un contexto profano sino también en el centro mismo de las amenazas, las intrigas y los juegos de poder en la corte, en medio de todo lo cual el poeta, por medio de su particular tratamiento de los sonetos de Petrarca, busca profundamente una definición de sí mismo.

7. *FAREWELL LOVE* / ADIÓS, AMOR. Las acusaciones que durante más de cuatro siglos la crítica ha imputado al trabajo, y en especial a los sonetos, de Wyatt son principalmente dos: falta de originalidad e irregularidad métrica y prosódica.

La originalidad que en 1816 G. F. Nott quería encontrar en Wyatt es, sin embargo, un anacronismo que revela además una lectura comparativa superficial de los poemas. Para los humanistas del siglo XVI la originalidad consistía no en la singularidad novedosa heredada hoy en día del romanticismo sino en un regreso a los principios,

a los *orígenes*, y es bajo esta luz que el arte renacentista de la *imitatio* no puede considerarse una mera copia sino una adhesión apropiada a los principios del original.

No obstante, aun resulta injusto limitarse a asegurar que el objetivo de Wyatt era tan sólo una *imitatio* o una traducción de Petrarca. Un artista, en el Renacimiento y hasta la fecha, no es aquel que hace *lo que nadie* ha hecho antes sino aquel que lo hace *como nadie* lo ha hecho antes. Existen, como se ha visto, suficientes desprendimientos y manipulaciones deliberadas en los sonetos de Wyatt para seguir pasando por alto las implicaciones de un auténtico genio poético en busca de su voz individual.

Si el hombre renacentista —y este poeta en particular— recurrió a las convenciones, no fue para encerrarse dentro de sus fronteras sino, por el contrario, para traspasarlas y hallar en el camino su propia independencia.

El segundo argumento en descrédito de la poesía lírica de Wyatt es la irregularidad, y en el peor de los casos “la torpeza”, de su composición métrica. Los fundamentos de sus detractores, que se encuentran bien planteados en las ediciones críticas de G. F. Nott, J. M. Berdan y Kenneth Muir, pueden resumirse en la aseveración, muy cierta, de que Wyatt no logra cumplir consistentemente con la rigidez rítmica del pentámetro yámbico.

Apenas quince años después de la muerte de Wyatt, el mismo editor de la *Miscelánea* de Tottel buscó, a veces sin mucho éxito, moderar las anomalías métricas que ya para 1557 encontraba en sus versos. (Es comprensible, sin embargo, que la ausencia de una *editio princeps* haya dado lugar a los distintos protectores de Wyatt para argüir que los sonetos que se conocen a partir de los manuscritos son versiones preliminares que el poeta hubiese corregido de saber que habrían de publicarse.)

Esta sentencia que condena a Wyatt como un mal versificador, aunque pareciera sólo cuestionar su capacidad prosódica, lo priva de la voz de un poeta por derecho propio y lo confina en la historia literaria a ser un simple “imitador de los italianos” que fracasó en su intento por normalizar la tosquedad del verso inglés. Muir va incluso más lejos del valor intrínseco de los poemas y niega por último la importancia histórica de Wyatt en la introducción de la lírica petrarquista en Inglaterra al asegurar que no tuvo influencia alguna como precursor en la composición de las secuencias de sonetos características de la época isabelina.

Sus defensores, por otro lado, han encontrado diversas justificaciones, particularmente en el siglo pasado, para refutar estas críticas. Algunas de ellas son defensas tan apasionadas que uno no puede evitar cuestionar su objetividad. A. K. Foxwell (1913), por ejemplo, sostiene que los poemas son regulares si se considera una fonética distinta a la actual que ayude a pronunciar palabras bisílabas como monosílabas y viceversa con tal de imponer el acento enfático en palabras cargadas de intensidad; A. C. Partridge (1971) asegura que Wyatt buscaba deliberadamente evitar la monotonía de la norma regular; Ta Gang (1946) afirma que los poemas “funcionan” rítmicamente si el lector no espera encontrar el mismo patrón métrico en los distintos versos de un mismo poema; finalmente, E. M. W. Tillyard (1929) no tiene en su apología más remedio que aceptar la flaqueza de los sonetos y sugerir al lector que vuelque su interés hacia las composiciones líricas breves.

A pesar de que todo lo anterior es moderadamente aceptable, lo cierto es, como bien sustenta Daalder, que el pentámetro yámbico se volvió normativo sólo después de la muerte de Wyatt y por tanto es injusto esperar que

cumpla de manera invariable con dicho criterio. En esta perspectiva resulta, además, inaceptable calificar los sonetos de “torpes” o “imperfectos” cuando Wyatt ha dado muestras de pentámetros yámbicos tan sólidos y elegantes, compuestos casi exclusivamente de monosílabos, como los de Sidney o Spenser (véase, por ejemplo, el soberbio dístico de apertura del soneto 12:

*I fynde no peace and all my warr is done,
I fere and hope, I burn and freise like yse,*

o el cierre tan poderoso del segundo cuarteto en el soneto 3, *Sins in a nett I seeke to hold the wynde*, que abre el paso a una magnífica *volta* en la que el poeta cambia de un tratamiento general a un rotundo apelativo dirigido al lector). Dado que era capaz, pues, de hacerlo, es irrefutable aseverar que Wyatt no tenía la intención o, cuando menos, el propósito inquebrantable de escribir pentámetros yámbicos en todo momento y, sin embargo, es del mismo modo innegable que existe una vacilación rítmica considerable hasta en sus mejores poemas.

“Farewell Love” es uno de los pocos sonetos de Wyatt cuya fuente no se ha encontrado ni en Petrarca ni el resto de los autores a los que solía recurrir (Serafino, Mellin de Saint-Gelais, Ariosto, Pietro Aretino y Horacio, entre otros), por lo que es común encontrar su autoría enteramente atribuida a Wyatt sin influencia extranjera. Tan extensa nota se le ha destinado aquí en vista de que es uno de los mejores ejemplos para considerar un modelo rítmico alternativo propuesto en 1946 por D. W. Harding. Se trata de un esquema medieval que distribuye un total de cuatro acentos por verso, dividido cada uno en dos unidades rítmicas o hemistiquios por medio de una pausa o *caesura* heredada sin duda de la poesía ali-

terativa anglosajona. Para ilustrar el modelo cito, por ejemplo, el primer cuarteto del soneto 7:

*Farewéll Lóve | and all thy láves for éver,
Thy báyted hóokes | shall tángill me no móre:
Séneç and Pláto | cáll me from thy lóre
To pérfaict wélth | my wít for to endéver.*

El poema leído así, sin la afanosa pretensión de forzarlo para encajar en el pentámetro yámbico, adquiere gran equilibrio y agilidad; se vuelve estable, armónico y cadencioso.

El modelo acentual, sin embargo, no es infalible, y deja sin resolver importantes dudas a nivel fonológico que pueden o no deberse a la fluctuante pronunciación del idioma durante la primera mitad del siglo XVI. Aunque es probable que Wyatt haya abandonado paulatinamente el canon tradicional anglosajón y tratado de asumir el pentámetro yámbico hacia el final de su vida, la propuesta de Harding ayuda, no obstante, a leer algunos de los poemas de Wyatt con mayor regularidad rítmica; una regularidad que, si no soluciona por completo las anomalías del cómputo silábico, basta seguramente para volver la atención a Wyatt como poeta y no como versificador. En palabras de F. M. Padelford:

Después de Wyatt esperamos otros cincuenta años o más antes de que otro poeta escriba verso amatorio con igual imaginación. La mayoría de los sonetistas isabelinos lo supera en elegancia, en belleza, en fantasía, pero hasta Shakespeare no hay otro que escriba con tanta pasión.

8. *MY HERT I GAVE THE / TE DI MI CORAZÓN* es un soneto que rara vez tiene un lugar dentro de las antologías. Adaptación de “Il cor ti diedi” de Petrarca, y de nuevo, quizás, dirigido a Ana Bolena. Aquí se ofrece una

traducción que trata de esclarecer las diversas incertidumbres semánticas que se presentan en el original a partir del décimo verso.

Destaca en este poema el uso irónico y reiterado de un lenguaje comercial que establece un vínculo, más que de amor, de vasallaje, entre el poeta y la amada y que habrá de ser uno de los recursos retóricos preferidos de los isabelinos hasta Shakespeare (véase, por ejemplo, la aplicación de términos mercantiles en contexto amoroso en el soneto 87, “Farewell, thou art too dear for my possessing”, y en contexto metafísico en el soneto 146, “Poor soul, the centre of my sinful earth”).

Es dudosa la existencia de la palabra *Unsatiat* que aparece en el verso nueve incluso en los tiempos de Wyatt, y por ello se ha buscado forjar un equivalente como “insaciado” para la traducción.

12. *I FYNDE NO PEACE / NO ENCUENTRO PAZ.* Adaptación de “Pace non trovo” de Petrarca particularmente famosa por su manejo del oxímoron, un préstamo del italiano que se remonta a Safo y Catulo y que habría de volverse una figura retórica característica del soneto.

Si bien ya para 1585 el crítico isabelino George Puttenham elogiaba con entusiasmo el primer dístico del poema por haber logrado un elegante pentámetro yámbico valiéndose sólo de monosílabos, su *Arte of English Poesie* se inscribe en una época en la que el ritmo inglés ha alcanzado una estabilidad que Wyatt jamás conoció y, por tanto, no cabe esperar que el poema cumpla cabalmente con el mismo criterio en los versos sucesivos.

Es, sin embargo, un buen ejemplo para ilustrar el trabajo de adaptación que Wyatt llevó a cabo no sólo con el soneto de Petrarca sino también con la estructura general del soneto italiano.

Influenciado quizás por los pareados de la *rhyme royal stanza* de Chaucer o por la pulcritud epigramática del *strambotto* de Serafino, aunque rastreando sin lugar a dudas una tradición lírica nacional, Wyatt cambia al momento de la importación el reparto de los catorce versos en dos cuartetos y dos tercetos (o, como prefieren algunos, un octeto y un sexteto) del arquetipo italiano para forjar en inglés un poema distribuido en tres cuartetos y un dístico. Y aunque muchos sonetos ingleses conservan la subdivisión formal del modelo de Petrarca, marcada generalmente por una *volta* hacia la segunda mitad del poema que determina también un cambio de unidad semántica en la estructura lógica e ideológica del discurso, Wyatt, no obstante, aprovecha el pareado para dar al soneto inglés un remate de especial resonancia, un desenlace rotundo y memorable a modo de sentencia, adagio o apotegma que responde de modo derivativo o adversativo a los cuartetos que le preceden.

En fechas recientes se ha sugerido que tanto Wyatt en particular como la literatura inglesa a mayor escala buscaron en esta manera proverbial de recapitular la experiencia humana un modo de establecer y legitimar la voz individual por medio del consenso y la autoridad general. Lo cierto es que Wyatt, en “I Fynde No Peace” y en tantos otros sonetos, se vale de la nueva distribución estrófica para remodelar deliberadamente el original de Petrarca y presentar un conflicto interno más oscuro, más misterioso, más provocativo, que sin duda lleva el sello distintivo de su propia identidad.

No es, desde luego, una coincidencia que Wyatt haya omitido en su poema las dos referencias que hace Petrarca al amor como causa de su sufrimiento: *et non m'ancide Amore et non mi sferra* en el verso siete y, en el catorce, *In questo stato son, Donna, per vui*. Wyatt hace un es-

fuerzo muy evidente por mantener la ambigüedad y la incertidumbre; su tormento es más amargo, su verdugo más elusivo, y todo su desconcierto acumula una gran tensión a lo largo de los cuartetos.

Pero en un poema en que el individuo es prisionero de su propia paradoja, el lector que espera que toda aquella tensión sea liberada en el pareado final se halla repentinamente tan encerrado como él, pues el conflicto no sólo jamás se resuelve sino que se potencia, se vuelve más paradójico: su agonía se revela también como la causa de su placer. Así, al llegar al amargo final de un soneto en que se percibe la tensión refrenada, el lector queda obligado no sólo a reconsiderar la incertidumbre del poema sino también, como sucede en el soneto 3, a cuestionarse el punto de oscuridad al que lleva Wyatt el idealismo de Petrarca.

La gran fuerza del poema reside, pues, en la implicación: es en el lector en quien queda la responsabilidad de leer el soneto dentro del convencionalismo petrarquista o de atreverse a llevarlo a una nueva visión del mundo. De nuevo, no es en el apego a la convención sino en la discreta desviación de la norma donde Wyatt encuentra una voz independiente y auténtica.

14. *MY GALY CHARGED WITH FORGETFULNES* / *MI GALERA CARGADA DE OLVIDO* es uno de los pocos sonetos de Wyatt incluido en la selección de E. M. W. Tillyard, y no, como él mismo confiesa, por su mérito intrínseco sino porque se trata de la más conocida de sus traducciones tempranas del italiano.

Courthope y Tillyard tienen razón al argumentar que el poeta fracasa en su intento por transmitir el significado íntegro de “Passa la nave mia” de Petrarca, aun-

que cabría preguntarse si aquel era, en efecto, el único propósito del poeta.

Sin embargo, es evidente que ésta es una de las pocas ocasiones en que Wyatt ha restringido su intervención compositiva en el manejo de la fuente. Sus maniobras de adaptación son escasas y, al parecer, involuntarias, aunque al reemplazar la referencia que hace Petrarca al estrecho de Escila y Caribdis por un potente *Twene Rock and Rock* puede reconocerse su esfuerzo por construir un verso inglés cuya métrica sea tan sólida, precisamente, como una roca.

El *conceit* que entiende al individuo como un navío no es exclusivo de Petrarca: la idea puede rastrearse hasta las *Odas* de Horacio, donde la metáfora de la barca representa simbólicamente al estado. En la traducción al castellano se ha buscado preservar la oscuridad del original: “cargada de olvido” quiere decir “tan agobiada de amor que tiende a olvidar todo lo demás”, y los versos cinco y seis deben entenderse como “cada remo es un pensamiento dispuesto a asumir que la muerte es insignificante en el medio de esta tormenta”.

17. *LOVE AND FORTUNE AND MY MYNDE* / EL AMOR, LA FORTUNA Y MI MENTE. Adaptación de “Amor, Fortuna, et la mia mente” de Petrarca, el poema apareció impreso por primera vez, con notables variantes rítmicas por parte del editor, en la *Miscelánea* de Tottel en 1557.

De los sonetos de Wyatt es uno de los menos conocidos, debido sin duda a la aparente fidelidad con que el poeta trabaja el contenido semántico del original italiano. Es cierto que algunos de los versos en este poema demuestran definitivamente que Wyatt podía traducir palabra por palabra cuando así se determinaba a hacerlo. No

obstante, otros son también prueba incontrovertible del éxito de Wyatt en su afán por intensificar la dramatización del conflicto interno de Petrarca, por hacer la psique del poeta más ambigua, más abstracta. En Wyatt existe una marcada tendencia por extirpar la circunstancialidad del ideal petrarquista, y el resultado es a menudo un poema, como éste, más violento, sugestivo y perturbador.

20. *THE LYVELY SPERKES* / LOS RADIANTES DESTELLOS. Adaptación de “Vive faville uscian” de Petrarca, aunque tan lejana que resulta difícil establecer un punto de comparación. Sin embargo, en este soneto es claro el esfuerzo de Wyatt por apartarse del neoplatonismo italiano; y si bien es evidente la influencia que ejerce el ideal petrarquista, también debe advertirse, en éste y en tantos otros poemas, que la actitud de Wyatt frente al amor, la injusticia, la crueldad y la traición es independiente y original. Como afirma Michael R. G. Spiller,

...sus deseos no son de ningún tipo de meta trascendente, de elevar por así decirlo al individuo por encima de sí mismo, sino simplemente de establecerlo de manera segura en la matriz de fuerzas enmarañadas que lo rodean. De Petrarca obtiene el sentido del soneto como un momento de inestabilidad psíquica que debe de trabajarse; pero la inestabilidad es social, no cósmica...

Vista así, pues, podría sugerirse que la influencia de Petrarca en Wyatt ha sido exagerada en gran medida por la crítica a través de los siglos, dado que éste no encontraba en aquel sino la ocasión para infiltrar su propio discurso. Pero no es conveniente llevar al lector tan lejos: lo cierto, como bien demuestra el soneto en cuestión, es que Wyatt supo forjarse para sí mismo una visión nueva y

genuina del mundo, de la experiencia y de la naturaleza humana.

21. *SUCHE VAYN THOUGHT* / UN PENSAMIENTO TAN VANO. Adaptación de “Pien d’un vago penser”, de Petrarca. De los sonetos de Wyatt que aparecieron en la *Miscelánea* de Tottel, éste presenta la variante que mejor demuestra el constante afán del editor (el mismo Tottel, o quizás el poeta Nicholas Grimald) por corregir y enmendar lo que sin duda la generación sucesiva habría de considerar irregularidad y aspereza en sus versos.

La versión de Tottel, además de incorporar diversos retoques hacia el final del poema, traslada el verso cinco al final del segundo cuarteto. En vista de que esta alteración tiene importantes repercusiones no sólo en el esquema de las rimas sino también en la manera en que el lector recibe el texto, ya para 1557 el editor de la *Miscelánea* debió haber estimado intolerables algunas de las decisiones de Wyatt.

Y aunque la revaloración del canon de éste sobre el de Tottel no comenzó sino hasta finales del siglo XIX principalmente gracias al trabajo de Miss Foxwell con los manuscritos y las fuentes fidedignas, es indudable que en la mayoría de los casos (véase, por ejemplo, el pareado final de “They Fle from Me”) las correcciones del editor vuelven más tosco el tono de los poemas arrasando con la elegancia y delicadeza a menudo irónica de Wyatt. Ya mejoren o empeoren los poemas, lo cierto, sin embargo, es que las variantes integradas por Tottel responden a un criterio editorial que es a todas luces distinto al gusto poético de Wyatt.

29. *THE PILLER PEARISHD* / HA PERECIDO EL PILLAR. La tradición ha querido asociar biográficamente es-

te soneto con el dolor y el miedo de Wyatt ante la caída de su protector Thomas Cromwell en 1540. Aunque inspirado en “Rotta è l’alta colonna e’l verde lauro” de Petrarca, Wyatt abandona paulatinamente la proximidad semántica con tal determinación que ya para el último cuarteto se advierte un poema radicalmente distinto.

Foxwell asegura que la aportación del pareado final no sólo demuestra la emoción sincera de Wyatt sino evidencia también que el propósito que tuvo para escribir el soneto fue, en efecto, la muerte de Cromwell. Berdan, sin embargo, no logra entender la razón por la cual el poeta debe odiarse siempre a sí mismo en el verso 13 si Wyatt no tuvo responsabilidad alguna en este acontecimiento. Tillyard a este respecto es certero al contradecir a Berdan: el fracaso de su embajada en la corte de Carlos V fue ciertamente una de las causas, y aunque Wyatt no fue directamente el culpable, nada impide que no se lo haya reprochado a sí mismo.

Por otro lado, la alarmante insistencia del poema en la muerte no parece estar anclada en la convención idealista sino ser un vivo testimonio de la angustia de Wyatt, no del todo injustificada, de caer junto con Cromwell.

Lo innegable en todo caso, como bien afirma Daalder, es que Wyatt era igualmente competente en su tratamiento del amor cortés y de la política cortesana. En su poesía es consistente el anhelo de una seguridad y una tranquilidad mental (*quyete of mynde*) que espera encontrar en la fidelidad, ya sea en el amor correspondido de su amada, en la protección de su patrón o en la lealtad a su rey. El desengaño y la frustración de tal esperanza explican por qué es tan recurrente en Wyatt el tema de la traición y la pérdida de la confianza.

POEMAS VARIOS, 1528 – 1536

11. *THEY FLE FROM ME* / HUYEN DE MÍ. Son pocos los críticos que disputan el lugar de “They Fle from Me” como el mejor poema de Wyatt, aunque es de nuevo el *Renaissance Self-Fashioning* de Greenblatt el estudio que mejor se dispone a demostrarlo.

La versión de Tottel de esta balada es uno más de los casos en que las libertades editoriales redundan claramente en perjuicio de las variaciones rítmicas deliberadas, y por demás atinadas, de Wyatt (el erotismo en la lentitud de *With naked fote, stalking in my chambr*, la nostalgia de *That now are wyld, and do not remembr*, el asombro pausado de *I lay brode waking* que obliga al lector, como al poeta mismo, a salir repentinamente del trance). Es indudable, como asevera Tillyard, que gran parte de su fuerza y encanto reside en el vaivén tan expresivo del ritmo que la *Miscelánea* se empeña en normalizar.

El poema aprovecha otro lugar común, *la donna è mobile*, y mucho del tratamiento de Wyatt recuerda el *Troilus and Criseyde* de Chaucer, no sólo la historia de un amor condenado al abandono sino también, en el libro tercero, la tierna entrega de Criseida en la escena de la alcoba: el realismo en el detalle erótico, el camisón que cae, los brazos largos y esbeltos, el toque personal, el elemento dramático, el movimiento, la vida, la añoranza del aquí y el ahora.

El recuerdo del pasado, sin embargo, se disuelve de pronto en la amargura y el sarcasmo de una voz que sabe que las reglas en el juego de dominio y sumisión no son justas. Está por demás decir que la referencia a Ana Bolena es aquí más palpable que nunca; lo que no está de sobra advertir, sin embargo, es que la frustración y el resentimiento de Wyatt no tienen la intención de subvertir

de manera violenta la política sexual en la corte de Enrique sino de objetar la mansedumbre petrarquista frente a la crueldad y la injusticia. Su rencor, como comenta Donald Friedman, proviene de la decepción de encontrar su voluntad subordinada en un código falaz de lo efímero y lo perecedero, y de allí que la ironía con la que el poeta trata lo que percibe como una traición se vuelva contra sí mismo.

El gran desasosiego que provoca el poema es el resultado, pues, no sólo de una profunda implicación del lector que no le permite distanciarse cómodamente del texto sino también del reconocimiento de una contradicción interna, una disidencia en el seno de la ideología en la que está sumergido el poeta; es decir, un resabio de complicidad en su propia traición.

13. *PATIENCE* / ¡PACIENCIA!, adaptado de Serafino, es el primero de cuatro poemas líricos en el manuscrito Devonshire cuyo tema central es la paciencia. La traducción ha aprovechado la arbitrariedad de la puntuación en el original para sugerir el uso de la palabra “paciencia” como una invocación al principio de cada estrofa.

24. *WHAT DETH IS WORSE THEN THIS* / ¿QUÉ MUERTE ES PEOR QUE ÉSTA...? Esta canción poco conocida recibe el caluroso elogio de Tillyard que, a pesar del firme desdén con que trata a los sonetos, intenta llevar la atención del lector a la fuerza emotiva en la música de las palabras de Wyatt. Y ciertamente, aunque basado en un tema trillado, presenta una obertura bella y enérgica y es de principio a fin exitoso en el arreglo acentual que busca de modo deliberado llevar la emoción al nivel prosódico del poema. Sin embargo, Tillyard tiene también razón al afirmar que

los mejores poemas líricos de Wyatt son visiones fugaces de un carácter que se destaca por su profundidad y riqueza. El hecho mismo de que sean apenas una visión fugaz ayuda a explicar su fuerza: existe todavía tanto debajo de ellos.

POEMAS DEL MS. DEVONSHIRE, PARTE I

12. *AND WYLT THOW LEVE ME THUS?* / ¿Y VAS A DEJARME ASÍ? De nuevo Tillyard intercede a favor de las composiciones líricas breves de Wyatt, un tanto descuidadas hasta el siglo pasado en pos de los sonetos. En su comentario sobre este poema hace notar el tono de “súplica delicada y, sin embargo, apasionada” que procura el uso de la palabra *strong* en la segunda estrofa y las implicaciones en el ruego de un amante que se confiesa débil ante una mujer poderosa y despiadada.

Pese a que debe reconocerse que el estribillo *Say nay, say nay!* no es precisamente el mejor logrado, es admirable sin duda el efecto que consigue un verso escrito con tan aparente facilidad como *Helas thy cruellte!* hacia el final del poema.

POEMAS DEL MS. DEVONSHIRE, PARTE II

3. *WHAT SHULDE I SAYE* / ¿QUÉ PUEDO DECIR...? Lamentablemente, el único manuscrito que se conserva como fuente de este poema tiene una laguna en el cuarto verso de la tercera estrofa. La lectura más aceptada es la de G. F. Nott, que proporciona un verso de su invención a costa, sin embargo, de enmendar la palabra *Though*,

“Aunque”, por la casi homógrafa *Thought*, “Pensamiento”, al principio de la estrofa:

*Thought for to take,
It is not my mind;
But to forsake
[One so unkind].*

Para admitir pensamientos
mi mente no está,
sino para abandonar
[a una tan cruel].

Tillyard protesta enérgicamente contra este remiendo y asegura que Nott no tenía motivo alguno para corregir *Though* en su intento por suministrar un nuevo verso. La propuesta que Tillyard explica en sus notas es la siguiente:

*Though for to take
It is not my mind,
But to forsake,
[I am not blind].*

Aunque para aceptarte
mi mente no está,
a abandonarte
[ya no me puedo cegar].

Aquí, sin embargo, como en la edición de Miss Foxwell, se ha preferido conservar la laguna con el objeto de permanecer fiel a la versión del manuscrito Devonshire.

RONDELES, *circ.* 1528 – 1529

2. *WHAT VAILETH TROUTH?* / ¿DE QUÉ SIRVE LA VERDAD...? Pese a que técnicamente es la importación

del soneto lo que le ha garantizado un lugar dentro de la historia literaria inglesa, la fascinación de Wyatt por explorar los límites de la expresión lírica convencional lo llevó a buscar su voz individual en una considerable variedad de formas poéticas extranjeras.

En una época en que la identidad de una nación, la consolidación de un idioma y la legitimación de la individualidad dependen de un reconocimiento público de superioridad, un poeta patriota como Wyatt aspira no sólo a escribir bien en lengua vernácula para el círculo cortesano sino también a demostrar excelencia internacional en el manejo inglés de formas poéticas italianas o francesas. Es por esta razón que la influencia de Petrarca en los sonetos, de Serafino en los poemas líricos o de Aretino en los salmos de Wyatt es por un lado una deuda pero también, por otro, una suerte de competencia.

El rondel, estricta forma francesa que repite las primeras palabras del poema a modo de estribillo al final de las últimas dos estrofas, es, en palabras de Heather Dubrow, “otra advertencia aún de los peligros de enfatizar la modernidad del período a expensas de reconocer sus continuadas afiliaciones con el pasado”. Y si bien, como admite Tillyard, los rondeles “experimentales” de Wyatt carecen de la desenvoltura de la “expresión natural” en una forma poética “exquisita e ingeniosa”, el lector no puede dejar de advertir que existe, en efecto, emoción genuina, poesía intensa y conmovedora en cada uno de ellos.

“What Vaileth Trowth?” apareció por primera vez impreso en la *Miscelánea* de Tottel, pero el editor ignoraba a tal grado la forma medieval francesa que le fue imposible conservar intacta la distribución estrófica y la repetición del estribillo.

Greenblatt hace una breve mención a este rondel en los mismos términos en que Daalder comenta “The Pillar Pearishd”: Wyatt trabaja la desilusión con una ambigüedad tan deliberada que a primera vista resulta imposible determinar si el poema condena la insidia política o, como se revela hasta los últimos tres versos, la crueldad de la amada.

Los reiterados encarcelamientos y las perversas calumnias de sus adversarios en la corte al respecto de su servicio diplomático debieron sin duda haber dado a Wyatt razón suficiente para descubrir una analogía cautelosamente implicada entre la decepción política y la desilusión amorosa.

Lo cierto es que su poesía, como seguramente Wyatt mismo, es consistente en su percepción de la traición y la duplicidad, cualquiera que sea el ámbito en el que se presente; y esta visión de la experiencia, aunada al diplomático manejo del arte de la sutileza y la implicación, constituye el discurso fundamental de aquella voz auténtica que Wyatt buscaba legitimar.

7. *GOO BURNYNG SIGHES!* / VAYAN, ABRASADORES SUSPIROS. Rondel adaptado a partir de un soneto, “Ite, caldi sospiri”, de Petrarca. Sin embargo, no es sólo la forma poética la que cambia en el proceso de apropiación: para la segunda estrofa cada poema ha tomado un rumbo diametralmente distinto.

Wyatt demuestra nuevamente su capacidad para traducir palabra por palabra cuando así se lo propone, en este caso con el mérito adicional de haber convertido el primer cuarteto de Petrarca en una estrofa de cinco versos sin apartarse semánticamente de la fuente. Es claro, no obstante, que el propósito del rondel no es ofrecer una versión alternativa del soneto original sino, por el

contrario, oponerse por medio de la amargura a la docilidad y la sumisión con que el idealismo acepta la desdicha.

Así pues, por ejemplo, los *caldi sospiri* de Petrarca son *burnyng sighes* en Wyatt; las plegarias de aquél son el asedio de éste; la mala fortuna de uno es infidelidad y traición en el otro. Los poemas no sólo son experiencias del alma distintas, son también maneras disímiles, si no antagónicas, de ver el mundo, de enfrentar lo justo y lo injusto, de dramatizar un conflicto interno y de valerse de una convención para expresarlo.

EPIGRAMAS, *circ.* 1532 – 1541

9. *SOME TYME I FLED THE FYRE* / UNA VEZ ESCAPÉ DEL INCENDIO. Es de suponer que fuera la influencia de los *strambotti* de Serafino la que llevara a Wyatt a escribir epigramas, composiciones líricas breves en *ottava rima*, el modelo del romance heroico italiano. Y aunque Tillyard acuse estos poemas de “nimiedades dirigidas a alguna dama”, no resulta difícil adivinar los motivos por los que Wyatt pudiera sentirse atraído por una forma poética que insiste en la concisión y la intensidad, la economía de las rimas y la elegante pulcritud de un parreado final.

Es probable que este epigrama, “Some Tyme I Fled the Fyre”, se refiera al viaje de octubre de 1532 en que Wyatt y un séquito de cortesanos acompañaron a Enrique VIII y Ana Bolena a Calais para reunirse con el rey de Francia. De ser así, el poema parece sugerir que, una vez recuperado del fracaso amoroso con Ana Bolena, Wyatt queda vinculado a ella sólo por cuestiones políticas.

10. *HE IS NOT DED / NO MUERE AQUEL*. Adaptación del *strambotto* “S’io son caduto” de Serafino, este epigrama apareció, con variantes de importancia mínima, en la *Miscelánea* de Tottel bajo el título “The Lover Hopeth of Better Chance”, “El amante tiene la esperanza de una mejor oportunidad”.

31. *SIGHES AR MY FOODE / LOS SUSPIROS SON MI ALIMENTO*. Este “apasionado grito de dolor” recibe el aplauso de Tillyard por la impresión de un “insoportable sufrimiento vencido gradualmente” que produce la “irregularidad métrica expresiva e intencional” de un poema que oscila entre el yambo y el anapesto. Wyatt escribe este epigrama a su amigo Sir Francis Brian desde la Torre de Londres durante su último encarcelamiento en 1541 a raíz de las difamatorias acusaciones de Edmund Bonner.

SIR PHILIP SIDNEY

DE *ASTROPHEL Y STELLA*, *circ.* 1581 – 1583

Sidney comenzó a componer *Astrophel and Stella* fuera de la corte en algún momento entre 1581 y 1582. A diferencia de la *Miscelánea* de Tottel y el resto de las famosas colecciones isabelinas que por lo general recogen poemas de autores líricos de la primera mitad del siglo XVI, *Astrophel and Stella* es la primera secuencia de sonetos en estilo petrarquista de real importancia en lengua inglesa.

No se trata, pues, de una recopilación fortuita de composiciones breves aisladas. La progresión ordenada de sonetos invita a una lectura que supone el seguimiento de una continuidad narrativa en una empresa poética a mayor escala. La disposición secuencial de cada soneto y su relación argumental con el resto de los poemas en la serie constituye, luego así, el relato dramatizado de una historia de amor, cortejo y desengaño entre personajes basados, en mayor o menor medida, en la realidad: *Astrophel*, la voz poética, y *Stella*, la amada.

El título proviene de la edición impresa, póstuma y no autorizada, de 1591, y su primera generación de lectores no se ha equivocado al identificar a *Stella* con Penelope Devereux, hija del conde de Essex que llegara muy joven a la corte y contrajera matrimonio con Robert, Lord Rich en 1581, poco antes de que Sidney, involucrado emocionalmente con ella desde enero de ese mismo año, empezara a escribir *Astrophel and Stella*.

La amada de la historia es indudablemente una mujer casada, y en los sonetos abundan las referencias y los

juegos de palabras que disipan cualquier duda al respecto de la identificación. El primero de ellos se encuentra nada menos que en la raíz etimológica del nombre de los personajes: *Stella* significa “estrella” en latín y *Astrophel* “amante de la estrella” en griego, donde la terminación *-phel* o *-phil* (dependiendo de la fuente y la precisión etimológica del editor) hace una referencia directa al nombre de pila del poeta, Philip. Con todo, lo cierto es que Stella, a partir de Sidney, se vuelve una musa casi legendaria de la poesía lírica moderna, reciba el nombre que reciba, y establece el paradigma de una moda literaria isabelina que supo legitimarse frente a las tradiciones clásicas, medievales y continentales durante el Renacimiento y hasta nuestros días.

La secuencia se compone de 108 sonetos y once canciones entretajadas en la estructura del relato. No es incidental, desde luego, que el número de poemas para cortejar a Stella sea el mismo que de pretendientes en la *Odisea* a la mano de una mujer también casada y también llamada Penélope. Es cierto, importando poco la ubicación exacta de sus límites, que pueden reconocerse tres etapas en el desarrollo del argumento: la expectativa y la incertidumbre al principio de la infatuación; el cortejo y la esperanza de conquistar el favor de la amada, y finalmente la desilusión y el abatimiento ante el fracaso de su intento.

No obstante, el lector, y sobre todo el lector de una antología como la presente, no debe pasar por alto que, si bien la secuencia integra un relato dramatizado, cada uno de los sonetos como forma poética autónoma y como instrumento de expresión personal cumple a su vez con objetivos discursivos particulares. Si, de acuerdo con la cultura humanística del arte, la secuencia de sonetos aspira a desempeñar una función moral, a llegar a un en-

tendimiento del *ethos* y a impartir un tipo de conocimiento positivo, el poema unitario, en cambio, es siempre el testimonio del *pathos*, el registro de la vida interior y de la experiencia emocional del poeta.

El objetivo de Sidney, luego así, bien pudo haber sido la conformación de una secuencia con un hilo narrativo y una disposición determinada de “episodios”, pero si lo consiguió, como en efecto lo hizo, fue por medio de los sonetos, uno a la vez, y son éstos precisamente, los poemas como unidades discursivas y como herramientas de afirmación de la voz individual, los que resultan de particular interés para la presente antología.

1. *LOUING IN TRUETH / AMANDO EN VERDAD*. La obertura de *Astrophel and Stella* es un soneto en alejandrinos (hexámetros yámbicos) a manera de invocación y, a la vez, un canto a la originalidad del poeta en el que puede distinguirse, dependiendo del punto de vista, tanto un seguimiento como un rompimiento con la tradición petrarquista de la inspiración.

“Para ser escuchado, el cortesano tenía que ‘mostrar’ o manifestar su desgracia, y esto requería el artificio de la elocuencia”, afirma Michael R. G. Spiller. “Tanto para elogiar lo que deseaba como para representar su fracaso al conseguirlo, el cortesano necesitaba habilidad para suplicar...” Es esta habilidad a la que Sidney se refiere en los versos seis, nueve y diez: *inventio* es la primera fase del proceso de composición que, junto con *dispositio* y *elocutio*, constituye la base de la educación poética humanística.

Estos preceptos (ya personificados o como el efecto de un desarrollo intelectual), sin embargo, no bastan; ni siquiera aunados al estudio y a la imitación de los clásicos (el sol que quema el cerebro en el verso octavo) son sufi-

cientes en el poema para que Astrophel logre “dar palabras a luz”.

La ironía, no obstante, reside en que, pese a todos sus dolores, el soneto se encuentra ya compuesto para el momento en que se emprende la lectura, y es en este sentido que Sidney rompe con la tradición petrarquista: no sólo es distinto el Astrophel que escribe, como personaje dramático, del Astrophel que en aquel momento se encuentra “indefenso en [su] agonía”; es también distinto del poeta que, por medio del realce y la proyección de un artificio, le hace recordar al lector que ambos son el producto de un sistema codificado de convenciones.

Es así, y sólo así, como el juego de palabras en el primer verso cobra significado: *Louing in trueth, and fayne in verse my loue to show* (“Amando en verdad y ávido en verso de mostrar mi amor”) juega, sin duda, con la lectura casi homófona *Louing in trueth, and feigning verse my loue to show* (“Amando en verdad y fingiendo verso para mostrar mi amor”). Consciente en todo momento, pues, de su ficción, Sidney cambia la estrategia del amante en sufrimiento y, ayudado en su cortejo por el humor, seduce a la amada con dulzura y majestad.

Sólo gracias a la ironía de esta metaficción es posible comprender la existencia simultánea, por un lado, de un despliegue retórico tan exquisito como la anadiplosis o concatenación de los versos dos, tres y cuatro y, por otro, de una aseveración tal como la que viene poco después, *words came halting forth* (“las palabras venían vacilantes”).

La intención, desde luego, no es asegurar que este poema, el cortejo, o la secuencia entera en tal caso, son graciosos; sin embargo, la ironía y el humor en el tono de los sonetos donde el poeta destaca la metaficción, *louing in truth* y *feigning verse* a un mismo tiempo, ciertamente

contribuyen a revalorar la competencia de su artificio dramático y el manejo magistral de la forma poética que heredaba entonces. En palabras de Alan Hager, Sidney

crea el efecto especial de sorprendernos para regresar y reevaluar aspectos de lo que se tenía convencionalmente entendido como asuntos solemnes. Su modo característico de pensamiento, tanto en su propia vida como en su arte, parece ser una crítica contra la debilidad en nuestros entendimientos convencionales o nuestras construcciones de la experiencia.

2. *NOT AT THE FIRST SIGHT* / NI A PRIMERA VISTA es otro soneto en el que puede reconocerse una discreta desviación de la tradición petrarquista con respecto a la forma codificada para hablar del amor. Si Petrarca encontraba en la conquista inmediata una manera de elogiar las virtudes de la amada, Sidney rechaza el amor a primera vista y las flechas de Cupido para alabar todavía más el mérito y la perseverancia de la victoria de Stella.

No es extraña, desde luego, la metáfora que refiere al amor dentro del campo semántico de la guerra, pero en este caso la captura la determina no una violenta invasión sino el avance gradual del tiempo, que penetra la resistencia emocional de *Astrophel* recurriendo en el verso dos a la técnica militar de excavar un túnel por debajo de las murallas de una ciudad fortificada.

En este soneto se encuentra apenas esbozado en el verso octavo, pero a lo largo de *Astrophel and Stella* es característico de Sidney llevar concepciones convencionalmente aceptadas a juicio y encontrar, más tarde, que la impartición de justicia pierde a menudo toda objetividad (véase, por ejemplo, el soneto 71).

La referencia en el décimo verso al “moscovita nacido en la esclavitud” tiene fundamento en la creencia

popular isabelina de que los rusos se complacían más bajo el dominio opresivo del zar, en aquel momento Iván el Terrible, que en la libertad.

14. *ALAS, HAUE I NOT PAIN ENOUGH / ¿NO HE TENIDO YA SUFICIENTE DOLOR...?* Uno de los 62 sonetos apostróficos en *Astrophel and Stella*. Sidney utiliza el recurso retórico de invocar o de dirigir la palabra a una tercera persona (a Stella en la mayoría de los casos, pero también a una cosa o concepto personificado como la luna en el soneto 31, el sueño en el 39, el dolor en el 94, o también, como en esta ocasión, a un amigo que está en desacuerdo o que no lo comprende) tanto para conseguir un efecto solemne en el tono del poema como para crear la ilusión de comparecer ante un nuevo personaje dramático y así acentuar una vez más el carácter artificioso de la ficción.

“Aquel que robó el fuego por primera vez” es desde luego una referencia a Prometeo, castigado por Zeus a permanecer encadenado a una roca en el monte Cáucaso para que un águila bajase día con día del cielo a devorarle el hígado.

15. *YOU THAT DO SEARCH / TÚ QUE BUSCAS*. Otro soneto, como el que da inicio a la secuencia, que trata directamente el problema de la originalidad poética. Con la imagen de Stella como única inspiración divina y como fuente exclusiva de imaginación verdadera, Astrophel ridiculiza a los imitadores de los clásicos, a los imitadores de Petrarca, e incluso a sus propios futuros imitadores, tanto como a los versificadores que sólo buscan el sonido de *rimes, running in rattling rows* (“rimas, que corren en filas que vibran”). En su *Defensa de la poesía* Sidney se enfrenta con mayor detalle al tema de la mera versificación y la falta de *energeia* de los retóricos; aquí, sin embargo,

cabe destacar la conciencia del arte y oficio no sólo de Sidney sino también de Astrophel, una conciencia natural y artificial a la vez, *sprezzatura* descuidada tan sólo en apariencia, que a menudo hace recordar al lector que *Astrophel and Stella* es poesía que trata no sólo de amor sino también de la poesía misma.

27. *BECAUSE I OFT* / PORQUE, A MENUDO. El autorretrato de Astrophel en este soneto coincide con la difundida imagen —hasta cierto punto petrarquista, aunque ahora decididamente cortesana— del amante apasionado. La melancolía era un artefacto de moda, y el arrobamiento y la angustia, la falsa modestia y el “descuido aristocrático”, la humildad y la devoción eran sin duda parte constituyente de la retórica de la seducción.

Sin embargo, como nunca con este poeta, no cabe esperar que semejante discurso sea simplemente el resultado espontáneo del sufrimiento y el desconuelo de Sidney (es decir, tan sólo el poema autobiográfico de un hombre atormentado por un amor no correspondido) ni que, por el contrario, se trate solamente del ejercicio profesional de una convención literaria.

Los sonetos de *Astrophel and Stella* son, desde luego, ambos, pero ni la autobiografía es ingenua ni el artificio inútil: la retórica, para Sidney tanto como para cualquier hombre del Renacimiento, era un aparato de persuasión, y los poemas en que Sidney hace voluntariamente recordar al lector la metaficción (destacando ya la persuasión, ya el aparato mismo) demuestran no sólo el ingenio, el talento y el oficio de Sidney sino también la madurez que como forma poética alcanzaba el soneto durante la época isabelina.

31. *WITH HOW SAD STEPS, O MOONE* / ¡CON QUÉ PASOS TAN TRISTES, OH LUNA...! es uno de los sonetos más celebrados de Sidney. Michael R. G. Spiller sugiere que el reiterado cambio de destinatario en los sonetos apostróficos de *Astrophel and Stella*, la invocación de una amplia gama de objetos en rápida sucesión, busca conseguir el efecto de atención dispersa, excitación y movimiento constante propio de los enamorados.

Aunque esta afirmación sea probablemente cierta, el presente soneto en su individualidad prueba que la verdad es a veces más sencilla y más inmediata de lo que aparenta como parte de la secuencia: es indudable que Sidney no busca aquí la ilusión dramática de la luna como interlocutor personificado sino simplemente decir —la poesía es el arte de nombrar— que cuando se está triste el mundo parece triste también, que cuando se sufren penas de amor el mundo es la mayor injusticia; pues, más que para respaldar categóricas generalizaciones, la poesía (como la luna, como el mundo) se ofrece como el terreno donde el hombre busca profundamente el consuelo, aunque sea “por plena fraternidad”, de quien camina con pasos tan tristes como uno mismo.

38. *THIS NIGHT* / ESTA NOCHE. Cfr. este soneto, en que Stella da muerte a su anfitrión el sueño, con el delirio de Macbeth en Shakespeare después del asesinato del rey Duncan (Acto II, escena 2, versos 35 *et sequens*):

Creí escuchar una voz que gritaba: “¡No duermas más!
¡Macbeth asesina al sueño!” El sueño inocente,
el sueño que teje la enmarañada seda de los cuidados,
la muerte de la vida de cada día, el baño de la fatiga,
bálsamo de las mentes heridas, segundo plato de la
Naturaleza,
principal sustento en el festín de la vida...

Y seguía gritando “¡No dormirás más!” por toda la casa:
“Glamis ha asesinado al sueño, y por tanto Cawdor
no dormirá más: Macbeth no dormirá más.”

39. *COME, SLEEPE!* / VEN, SUEÑO. Otro soneto, aunque radicalmente distinto del anterior, dedicado a Morfeo. Desde la mitología griega y durante toda la Edad Media es común encontrar ofrendas al sueño a cambio del ansiado descanso. Véase, por ejemplo, *The Book of the Duchess* de Chaucer:

Por darme sueño y un poco de descanso
le daré [a ese mismo Morfeo] el mejor de todos
los regalos que esperó de la vida...
De la más inmaculada blancura de las palomas
le daré una cama de plumas...

La “guirnalda de rosas” que ofrece *Astrophel* como tributo en el undécimo verso es posiblemente una referencia a lo secreto y silencioso del sueño.

40. *AS GOOD TO WRITE* / LO MISMO ME DA PONERME A ESCRIBIR. En esta ocasión la ofrenda, también suntuaria, es para Stella: el corazón del amante es un templo dedicado a la virtud y el amor de su dama. El uso del campo semántico de la guerra, la conquista y el saqueo de una ciudad para referir al amor es, de nuevo, sumamente convencional.

45. *STELLA OFT SEES* / STELLA A MENUDO CONTEMPLA. Si *Astrophel and Stella* como secuencia es ya de por sí un juego dramático en el que poeta, personaje y artificio dirigen constantemente la atención del lector al espacio vacío de la metaficción que los distancia unos de otros, este soneto en particular eleva una potencia más

todavía el *mise en abyme* que separa la realidad de la representación poética de tal realidad.

Astrophel sugiere la creación de una nueva ficción dentro de la ficción para ablandar el impenetrable corazón de Stella; el mismo recurso que, a la vez y a mayor escala, constituye la secuencia entera para Philip Sidney. El efecto emocional o dramático (cómico o irónico, conmovedor o catártico, etc.) que se tiende entre la representación y la realidad es una obsesión literaria del Renacimiento inglés en la que habría de interesarse no sólo Sidney sino también la propia reina Isabel, Edmund Spenser (cfr., por ejemplo, *Amoretti*, soneto 54) e incluso, más tarde, William Shakespeare, entre muchos otros.

Es evidente que existe una conexión, cuando menos indirecta, entre el presente soneto de Sidney y *The Mousetrap* (*The Murder of Gonzago*), la obra dentro de la obra con la que Hamlet busca desenmascarar la culpabilidad de Claudio por el asesinato de su padre, dado que la situación no le brinda oportunidad de explorar su conciencia de otro modo.

La relación con Sidney se vuelve aún más directa en *Othello*: es justamente este recurso, el relato de una historia, el que utiliza el moro con el fin de conquistar a la bella Desdémona (Acto I, escena 3, versos 157 *et sequens*):

Cuando hebe terminado mi historia,
ella me dio por mis penas un mundo de suspiros...
Me amó por los peligros que pasé
y yo la amé por apiadarse de ellos.

Del mismo modo es menester advertir cómo es que el manifiesto de villanía que precede a las innumerables argucias y artimañas del perverso Yago para retorcer la mente de Otelo reproduce tan cercanamente el final de este soneto de Sidney. Aquí lo que propone Astrophel:

I am not I: pitie the tale of me.

Yo no soy yo: apiádate, pues, de mi historia.

Y esto lo que declara Yago (Acto I, escena 1, verso 66):

I am not what I am.

Yo no soy lo que soy.

El recurso, desde luego, no es originalmente isabelino; se trata de una paradoja aristotélica que sirve de argumento para refutar a Platón: “los objetos representados en el arte pueden tener un efecto emotivo que no tienen en la vida real”, afirma Katherine Duncan Jones. Para que Stella, pues, se apiade de él, *Astrophel* debe convertirse en una ficción, en una historia, *the tale of me*; sin embargo, la gran vuelta de tuerca de Sidney consiste en que el lector, consciente en todo momento de la metaficción, repentinamente se percata de que él mismo se encuentra leyendo justamente *esa* historia, “la desgraciada tragedia de un amante y su ruina”, es decir, la secuencia de sonetos *Astrophel and Stella*. Así pues, en el momento preciso de la representación poética el sujeto se transforma en objeto y la construcción *en abyme* se multiplica.

La fascinación de Sidney por experimentar con la metaficción y los diversos artilugios de la literatura autorreferencial (trece de los 108 sonetos de *Astrophel and Stella* consideran la creación de textos) no redundaría, sin embargo, tan sólo en un simple interés por destacar la textualidad de su poesía. Si Sir Thomas Wyatt había encontrado la manera de emplear la traducción de Petrarca como su máscara, no cabe duda de que Sir Philip Sidney había logrado utilizar para tal efecto la metaficción, la construcción dramática de un personaje que construye, en virtud de la revelación de una voz auténtica e indivi-

dual que le permitiera legitimar la formación de su propia identidad.

55. *MUSES, I OFT INVOKED* / *MUSAS, A MENUDO INVOQUÉ*. Un soneto interesado también en el proceso de creación poética. Sidney vuelve a tratar el tema de la inspiración divina como fuente de la poesía y a confrontar el “sagrado auxilio” de las musas con el oficio de “endulzar [el] discurso” por medio de la explotación de convenciones literarias. Aquí, como en los sonetos 1 y 15 de *Astrophel and Stella* en esta antología, Sidney concluye que la poesía no tiene otro origen que la emoción verdadera.

Por otro lado, cfr. la metáfora militar que aparece en el verso ocho de este soneto,

How their blacke banner might be best displaid

cómo mejor desplegar su negro estandarte,

con el quinto verso del soneto 1:

I sought fit wordes to paint the blackest face of woe

busqué palabras aptas para pintar la cara más negra de la
desgracia

y el decimocuarto del soneto 2:

While, with a feeling skill, I paint my hell

mientras con el don de sentir pinto mi infierno.

El estandarte de *Astrophel* es negro no sólo por presagiar la destrucción o por estar asociado con la iconografía renacentista de la melancolía; existe asimismo una relación visual con la tinta negra en la que están escritas las palabras del poema sobre la página. Cfr. también la metáfora del estandarte que precede al ejército en el poema “*The Longe Love*” de Sir Thomas Wyatt (Sonetos, 2) y

la respectiva versión del conde de Surrey que se proporciona en la nota correspondiente.

57. *WHO HAUNG MADE / EL DOLOR, HABIENDO HECHO SUYOS.* Sidney hizo circular *Astrophel and Stella* entre sus amigos en la corte, y es probable que algunos de los sonetos hayan llegado hasta la misma Penelope Devereux, casada ya para entonces con Robert, Lord Rich. Seguramente a lo que Sidney se refiere en los versos nueve y diez es a la posibilidad, quizás imaginaria, de que Lady Rich hubiese leído la secuencia, o fuese a hacerlo en el futuro, y de este modo infundiese su dulzura en los versos.

66. *AND DO I SEE SOME CAUSE / ¿Y ES QUE ENCUENTRO ALGUNA CAUSA...?* Por devastador que fuera para Astrophel el hecho de que Stella resultara inalcanzable, Sidney aprovechó la imposibilidad y la indiferencia de la amada como inspiración para maniobrar con la convención del amante sin esperanzas dentro del género del soneto. Este poema resulta un buen ejemplo para observar cómo el poeta consigue siempre un equilibrio entre emoción y elocuencia, ingenio y solemnidad y, sobre todo, entre la innovación y el conveniente manejo de las convenciones literarias que le heredaba la tradición.

71. *WHO WILL IN FAIREST BOOKE / A AQUEL QUE BUSQUE EN EL LIBRO MÁS BELLO.* Este poema que pone a prueba la coexistencia de la virtud y la belleza parece estar inspirado por el soneto “Chi vuol veder quantunque po Natura” de Francesco Petrarca, aunque cada poeta termina por tomar rumbos distintos.

Desde el primer cuarteto Petrarca se sumerge en una metáfora y escribe un poema acerca de la fragilidad

de las cosas terrenas; asegura que “toda virtud, / toda belleza, todo atributo real / [puede reunirse] en un mismo cuerpo con milagrosa templanza”, pero se trata, sin embargo, de un cuerpo mortal, efímero, transitorio. Sidney busca demostrar la misma paradoja pero, a diferencia de Petrarca, en su poema el raciocinio lo conduce una coherencia argumental, no metafórica.

Por supuesto, como sucede frecuentemente con Sidney, todo el razonamiento, la argumentación lógica y los postulados probatorios que habían logrado sustentar la paradoja a lo largo de los trece primeros versos se vuelcan sobre sí mismos cuando llega el lector al último verso, en el que Sidney refuta terminantemente la posibilidad de llevar a la práctica semejante teoría. Así, donde Petrarca concluye con fuerza y gravedad, Sidney brinda un último giro irónico e ingenioso a la tuerca que obliga al lector a reevaluar los trece versos que le preceden y a poner en tela de juicio todas aquellas concepciones que arrastra de manera inconsciente la tradición idealista.

“Aquel que busque en el libro más bello de la Naturaleza / cómo puede la virtud mejor hospedarse en la belleza” puede ser, por cierto, Hamlet. Cfr. la famosa *nunnery scene* con Ofelia (Acto III, escena 1, versos 106 *et sequens*):

- Ofelia.* ¿Qué quiere decir Su Señoría?
Hamlet. Que si eres honesta y hermosa, tu honestidad no debería entablar discurso con tu belleza.
Ofelia. ¿Podría la belleza, mi Señor, tener mejor comercio que con la honestidad?
Hamlet. Ciertamente, pues el poder de la belleza transformaría la honestidad en una puta mucho antes de que la fuerza de la honestidad tradujera la belleza en su semejante. En algún momento

esto fue una paradoja, pero ahora el tiempo lo comprueba.

76. *SHE COMES / SE APROXIMA*. Uno de los seis sonetos en hexámetros yámbicos presentes en la secuencia.

87. *WHEN I WAS FORST / CUANDO A MI STELLA ADORADA*. Poca oportunidad se ha tenido hasta el momento de mencionar la gran disposición de Sidney para experimentar con las formas poéticas. William A. Ringler, Jr. ha llevado a cabo un exhaustivo estudio estadístico que demuestra que ningún poeta inglés anterior a Sidney compuso con tal variedad de modelos estróficos, ya fuesen innovaciones formales o bien patrones importados del continente.

En cuanto a los sonetos se refiere, Sidney explotó un total de treinta y tres variaciones, dependiendo de la estrofa y la rima, desde el modelo intacto de Surrey, heredado a su vez de Wyatt (85 de los 108 sonetos terminan con un dístico rimado), hasta una gran diversidad de patrones de su misma invención, algunos incluso con no más de dos rimas a lo largo de los catorce versos.

La distribución estrófica del presente soneto, por ejemplo, incorpora una variante al modelo tradicional del soneto inglés: Sidney invierte los lugares de las últimas dos estrofas, de modo que el pareado aparece justo después del octeto, permitiendo que sea el cuarteto el encargado de concluir el poema.

89. *NOW THAT OF ABSENCE / AHORA QUE DE AUSENCIA* es el único soneto en la presente antología cuya traducción ha procurado por todos los medios conservar el patrón de las dos palabras que alternan como rimas en el original. Se ha tomado esta decisión no sólo para ofre-

cer al lector una muestra apenas del gran desafío técnico que representó el modelo para Sidney; también, sin duda, porque las inversiones sintácticas requeridas para adaptar el soneto al castellano en ningún momento afectan de manera trascendental el significado literal del poema.

93. *O FATE, O FAULT, O CURSE* / ¡OH DESTINO, OH CULPA, OH MALDICIÓN! Se desconoce cuál fue el “infortunado tropiezo” que causó el enfado de Stella; sin embargo, todo parece indicar que, de no ser un hecho ficticio, el poeta hizo un comentario poco afortunado en su afligido intento por comportarse de manera oportuna en presencia de la amada.

94. *GRIEFE, FIND THE WORDS* / ENCUENTRA LAS PALABRAS, DOLOR. Otro soneto apostrófico. Conforme avanza la secuencia, tanto en los destinatarios de los poemas como en la actitud misma de Astrophel puede reconocerse la manera en que afecta el fracaso en el tono de los sonetos. Los poemas se vuelven paulatinamente más sombríos, más taciturnos, más desalentados.

96. *THOUGHT, WITH GOOD CAUSE* / ¡PENSAMIENTO!, CON BUENA RAZÓN. Aquí puede encontrarse de nuevo el enfrentamiento retórico de dos conceptos que tanto le interesaba a Sidney (cfr. sonetos 14 y 71), así como el último giro argumental (versos 12 a 14) que refuta las conclusiones parciales a las que había llegado el desarrollo lógico de los cuartetos.

108. *WHEN SORROW* / CUANDO EL DOLOR. El soneto que concluye la secuencia relata el fracaso final de Astrophel, el de su intento por olvidarse de Stella. En el poema que le precede, el poeta manifiesta su voluntad de

“apartar [de Stella] su ingenio”; ruega a su amada le devuelva la autoridad sobre sus pensamientos y suplica le otorgue a su corazón descanso un momento para ocuparse de cierta “gran causa” desconocida. No obstante, el presente soneto revierte sus plegarias dejando claro que le es imposible olvidarse de ella. Lo cierto es que personaje y poeta, ficción y realidad, tienen aquí un evidente punto de encuentro: este soneto funge como la última imagen que se tiene de Astrophel antes de que Sidney se embarque en nuevos proyectos. Katherine Duncan Jones sugiere que las paradojas que aparecen en el pareado final reflejan que Sidney no puede ya continuar la ficción como Astrophel.

EDMUND SPENSER

DE *AMORETTI*, 1591 – 1594

La publicación en 1591 de *Astrophel and Stella* marcó el principio del gran auge de las secuencias de sonetos en la Inglaterra isabelina. El éxito de los poemas de Sir Philip Sidney fue tan grande que en el curso de tan sólo cuatro años, de 1593 a 1597, la mayoría de los poetas de la época escribió y publicó su propia secuencia amorosa al estilo petrarquista en lengua inglesa.

Uno de los rasgos que distingue, sin embargo, a los *Amoretti*, de Edmund Spenser, de todas las secuencias de sus contemporáneos es sin duda el tratamiento de un amor que, tras largas penas, habrá de verse correspondido y finalmente consumado con el legítimo matrimonio de sus amantes. Compuestos entre 1591 y 1594 y publicados junto con un magnífico *Epithalamion* en 1595, se corre en realidad poco peligro al admitir la tradición que relaciona autobiográficamente los *Amoretti* con el cortejo de Elizabeth Boyle, la dama con quien Spenser, en efecto, contrajera matrimonio el 11 de junio de 1594.

El argumento que entrelaza los 89 sonetos y cuatro canciones que constituyen los *Amoretti* refiere la historia de este cortejo y, como *Astrophel and Stella*, comprende también tres etapas: la celebración petrarquista de un amor idealizado, en la que el poeta se duele convencionalmente de la crueldad, la indiferencia y el rechazo de su amada; la conquista, en la que el amor y la paciencia del poeta reciben su recompensa; y, por último, la separación temporal de los amantes, ya comprometidos, entre los

esponsales y la ceremonia de formal matrimonio. El *Epithalamion*, el gran canto nupcial que sucede a los sonetos en la edición de 1595, suele coronar a los *Amoretti* con el relato de la celebración de la boda.

La originalidad de Spenser como sonetista no se reduce, desde luego, a que el progreso emocional y el desarrollo argumental de su secuencia devienen en un matrimonio. La situación, aunque de relevancia más bien circunstancial y no literaria, es ciertamente singular dentro de su contexto, dado que todas aquellas secuencias compuestas a fines de siglo XVI no suelen considerar suficientemente dramático el tema de un amor correspondido y deben, por tanto, buscar incentivos que acentúen la imposibilidad del cortejo o bien que fomenten el idealismo platónico del amor que profesan.

Por el contrario, en los *Amoretti* de Spenser el amor, “aunque en gran medida ideal, de ninguna manera es abstracto”, como bien señala J. B. Fletcher. No obstante, el matrimonio que concluye la secuencia, aunque no constituye el total de las aportaciones de Spenser al género, sin duda favorece la consideración de otros factores que en efecto resultan trascendentales.

La ruptura y la evolución que experimenta el poeta entre la primera etapa, de rechazo y derrota, de amor castigado, y la segunda, de prosperidad y triunfo, son indicios no sólo de una conquista personal sino también de una ulterior victoria sobre el petrarquismo. Las convenciones, la idolatría, el miserable desfallecer del viejo Petrarca, que en nada habían ayudado a la voz poética a lo largo de sesenta sonetos en el cortejo de la amada, la obligan con su fracaso a buscar nuevos medios, a aspirar a un amor más real, más factible, más practicable.

Confrontado, pues, con la limitación y la insuficiencia del artificio convencional, el amante de Spenser, que

había sido en todo sentido un petrarquista cabal, comprende que debe renunciar a su elaborado protocolo para obtener el codiciado favor de la amada. La consecución de esta meta precisa, desde luego, una nueva definición del individuo frente a una tradición que lucha por subordinar la identidad personal a los límites del lenguaje y la adoración petrarquista.

Durante el proceso de liberación Spenser vuelve a formular los papeles del amante desesperado y la dama idealizada y transforma la contemplación platónica en una voluntad de escapar de aquel incansable sistema. El resultado, por supuesto, es exitoso: “Tras mi encuentro con largas tormentas y tempestades [...] divisó al fin la alegre costa” (*Amoretti*, soneto 63).

La idealización del deseo se convierte así en la necesidad de anular una ausencia espiritual, una búsqueda que encuentra legitimación, tanto personal como literaria, por medio del matrimonio. Es éste, pues, el reconocimiento de la propia voz poética que habría de alcanzar Spenser con sus *Amoretti*: la reforma del concepto idealista del amor y de la poesía.

1. *HAPPY YE LEAVES!* / DICHOSAS USTEDES LAS HOJAS. Conociendo el gran soneto de apertura de *Astrophel and Stella*, no resulta extraño que Spenser dé comienzo a sus *Amoretti* con un poema autorreferencial. Lo que sí resulta asombroso incluso a primera vista es la solidez mental y el control discursivo que ejerce el poeta en su tratamiento de una forma que se presta mejor que ninguna otra a la expresión de la vida interior de un individuo.

Los temas de los primeros sesenta poemas difícilmente escapan del convencionalismo; sin embargo, a diferencia de Sidney, no se trata de un gran dinamismo re-

tórico sino de una incomparable elocuencia para expresar el deseo a partir de registros muy variados lo que despierta el interés del lector a lo largo de la primera etapa de los *Amoretti*.

Este soneto, por ejemplo, hace gala y despliegue de uno de los recursos técnicos que Spenser llegaría a dominar a la perfección: el contenido semántico del poema recorre gradualmente los cuartetos en una progresión lógica para derivar, cual silogismo, en un rotundo pareado final a manera de conclusión que recoge el argumento de las premisas. Este mismo procedimiento vuelve a presentarse, en la presente antología, en el soneto 56.

Por desgracia, la traducción no ha podido conservar los efectos fónicos que sirven de enlace entre las premisas de los cuartetos: la aliteración de *leaves* (“hojas”) y *lines* (“versos”) y la rima asonante de *lines* y *rymes* (“rimas”).

2. *UNQUIET THOUGHT* / PENSAMIENTO INTRANQUILO. En su edición española de los *Amoretti*, Santiago González asegura que el primer cuarteto de este poema “sintetiza los *impossibilia* [...] que exageran los dolores del enamorado”. El soneto es convencional no sólo como parte del género del *compleynt*, las composiciones poéticas que en la tradición inglesa lamentan las penas de amor a causa de una mujer despiadada; el uso de referencias mitológicas, bíblicas en este caso pero las más de las veces grecorromanas, es también un elemento recurrente en la tradición y el universo cuasi-ficticio del soneto isabelino. Cfr. este soneto con el número 96 de *Astrophel and Stella*, también dirigido a una personificación del pensamiento.

25. *HOW LONG SHALL THIS* / ¿CUÁNTO MÁS HABRÁ DE SEGUIR...? La segunda mitad de este poema anticipa lo que habrá en efecto de suceder hacia el soneto 63

en la secuencia. Formalmente es menester señalar aquí que Spenser presenta a lo largo de sus *Amoretti* un cambio en la distribución de las rimas con respecto al modelo de mediados de siglo: el patrón spenseriano, de cinco rimas en total (una más que en el modelo de Wyatt y una menos que en el de Shakespeare), conserva el pareado final y las rimas alternadas según la costumbre inglesa, pero entrelaza los cuartetos con una rima en común de acuerdo con el sistema que ya había puesto a prueba en dos églogas de su *Shepherdes Calender*. En cuanto a la división estrófica, muchos de los sonetos de Spenser cumplen tanto con el modelo italiano, de dos cuartetos y dos tercetos, como con el inglés, de tres cuartetos y un dístico.

30. *MY LOVE IS LYKE TO YSE / MI AMOR ES COMO EL HIELO* es uno de los sonetos técnicamente mejor logrados de la secuencia. La analogía que relaciona a la amada con los cuatro elementos constituyentes del universo, que Spenser habrá de explorar en los *Amoretti* a través de diversas escalas y gradaciones según la cosmovisión isabelina ya propuesta por Tillyard, alcanza en este poema una soberbia representación por medio de una paradoja. El soneto opera mediante argumentos lógicos con el fin de demostrar la hipótesis que propone el primer verso: *My love is lyke to yse, and I to fyre* (“Mi amor es como el hielo y yo soy como el fuego”); conforme avanzan los cuartetos los símiles se convierten en metáforas, lo particular se vuelve lo general, y la mera observación con la que había comenzado el poema obtiene gradualmente el vigor y la solidez de una afirmación hacia el pareado final, comprobando así que no sólo el poder del amor, sino también el poder de la poesía, “es capaz de alterar el curso de la naturaleza”.

34. *LYKE AS A SHIP / ASÍ COMO UN BARCO*. De todos los *Amoretti*, éste es quizás uno de los más famosos. El cielo se integra en este soneto al ciclo natural de los elementos por medio de las estrellas. La imagen del navío a la deriva es también un tópico recurrente en el lenguaje de los sonetos: cfr. “My Galy Charged with Forgetfulness”, de Sir Thomas Wyatt (“Mi galera cargada de olvido”, Sonetos, 14) y el poema de Petrarca de donde éste proviene, “Passa la nave mia”. La palabra “Helice” que aparece en el décimo verso, y que se ha conservado intacta en la traducción, es probablemente una manera fonogramática de escribir un apodo para su amada, Elizabeth Boyle.

36. *TELL ME, WHEN SHALL THESE / DIME, ¿CUÁNDO TENDRÁN FIN...?* Este soneto, convencional en su lamento, presagia al igual que el número 25 de la secuencia la transformación que ha de experimentar el discurso poético si en realidad se pretende obtener el favor de la amada. El poeta comienza aquí a comprender la deficiencia pragmática del petrarquismo y emprende la búsqueda de nuevos “medios [...] de comprar la paz”.

52. *SO OFT AS HOMEWARD / TAN A MENUDO QUE ME APARTO*. Como Astrophel en muchos de los sonetos de Sidney, Spenser exagera irónicamente en este poema el sufrimiento del idólatra petrarquista para presentar al amante como un mártir de su propio autoengaño y flagelación. Sin embargo, mientras Astrophel lo hace con la intención de pregonar la artificialidad de su aparato dramático, Spenser busca establecer sólidas bases que contribuyan más adelante a extremar el contraste entre la etapa de martirio y el período de liberación. La voz poética de Spenser logra un entendimiento al que As-

trophel no llega o no pretende llegar: en tanto que éste permanece atrapado dentro de los confines del lenguaje petrarquista con su veneración de Stella, aquél consigue trascender su egotismo y aspirar a un amor recíproco, viable y realista.

54. *OF THIS WORLDS THEATRE / EN ESTE TEATRO DEL MUNDO*. La analogía del *theatrum mundi*, en la que la realidad se compara a la escenificación de una pieza teatral, es uno de los lugares comunes favoritos de la literatura renacentista. Su procedencia es originalmente platónica, aunque la fuente directa de este soneto en particular puede encontrarse en Torcuato Tasso. Shakespeare mismo llegó a usar esta convención en un célebre pasaje de *As You Like It* (Acto II, escena 7, versos 139 *et sequens*):

Todo el mundo es un escenario,
y todos los hombres y mujeres meros actores:
tienen sus salidas y sus entradas,
y un hombre en su vida representa muchos papeles...

Dentro del contexto de la secuencia, sin embargo, Spenser recurre al *theatrum mundi* en su intento por buscar nuevos “medios [...] de comprar la paz” (*Amoretti*, 36 y nota) en vista de lo improductivo que ha resultado el uso de los convencionalismos del amor cortés. Como bien señala Michael R. G. Spiller,

la metáfora teatral enfatiza que lo que está siendo negociado entre ellos es la *representación* del sentimiento: las expresiones de tal sentimiento son máscaras; la trágica corresponde a la retórica de la pasión, la cómica al modo alegre asociado con la retórica anacreóntica.

No obstante, el intento por conquistar a la amada vuelve a frustrarse: “no se deleita con mi alegría ni se lamenta de mi dolor”. La causa de este fracaso, sin lugar a dudas, es

que incluso el elaborado *theatrum mundi* es también una convención, un viejo *conceit*, una instancia de ese “amor falso e idólatra” que la dama se rehúsa a aceptar. La reforma de la concepción idealista del amor se encuentra, en este soneto, aún en proceso.

56. *FAYRE YE BE SURE* / BELLA ERES POR SEGURO. Otro poema de impecable construcción y elocuencia que trasluce el gran control que ejerce Spenser sobre la forma. En el soneto que inaugura la secuencia la progresión transita desde las hojas del libro, pasando por los versos del poema, hasta las rimas; en éste la sucesión recorre gradual y jerárquicamente las tres clases de seres del mundo natural: el primer cuarteto se ocupa del reino animal, el segundo considera el reino vegetal y el tercero atiende al reino mineral. Del mismo modo que en el soneto número uno, el pareado sintetiza la anáfora, recopila el desarrollo argumental de los cuartetos y entrega una contundente sentencia a manera de conclusión. El ingenioso giro discursivo es también una muestra del final epigramático que caracteriza al soneto inglés.

61. *THE GLORIOUS IMAGE* / LA GLORIOSA IMAGEN. El entendimiento al que llega el progreso secuencial de los *Amoretti*, esta disposición para abandonar la artificialidad de la contemplación petrarquista que se ha mencionado con antelación, tiene lugar en algún momento durante la etapa de transición que comprende los sonetos 59 a 62.

Es evidente que la búsqueda por concretar el amor implica una revaloración tanto poética como espiritual del individuo que redima el egotismo del sistema al que se renuncia y que convierta el matrimonio religioso, y particularmente las enseñanzas de la fe protestante, en un

agente de trascendencia terrenal, en un medio para alcanzar la paz que hace tanto tiempo el poeta esperaba.

El presente soneto habla precisamente de esa lucha por reconciliar el amor de la carne y el deseo del alma, por restablecer la concordia entre la razón y la virtud: la codiciada redención de un conflicto espiritual para la que Spenser, a diferencia de Petrarca, encuentra legitimación por medio del matrimonio.

62. *THE WEARY YEAR HIS RACE* / LA CARRERA DEL AÑO AGOTADO es de nuevo un soneto perteneciente a la etapa de transición que, como el poema que le sigue, tolera una interpretación de corte místico. En esta ocasión son las estaciones y el paso del tiempo lo “que presagia la paz y abundancia que están por venir”.

63. *AFTER LONG STORMES* / TRAS MI ENCUENTRO. He aquí el soneto capital de los *Amoretti*, el punto preciso en el que el rechazo, poético y personal, de la anquilosada retórica y las rígidas concepciones del idealismo platónico consigue liberar al poeta del cautiverio del convencionalismo.

Como en el caso anterior, el poema se presta nuevamente a una interpretación ambivalente: puede tratarse tanto de la conquista de Elizabeth Boyle como de una suerte de epifanía mística que promete la trascendencia del individuo y la “dicha eterna”. De cualquier modo, en la secuencia una cosa lleva a la otra: el amor ahora correspondido absuelve al hombre de sus pensamientos abyectos y a la mujer de su soberbia, prescindiendo en lo sucesivo, en su progreso rumbo a la felicidad conyugal, de la idolatría, la soledad, el dolor y la pena que alimentan la noción petrarquista del amor y de la poesía.

Cfr. este soneto, ahora desde una perspectiva distinta, con *Amoretti* 34 y nota, así como con el poema de la “inocente barca” de Sir Thomas Wyatt, “My Galy Charged with Forgetfulness” (“Mi galera cargada de olvido”, Sonetos, 14).

67. *LYKE AS A HUNTSMAN* / ASÍ COMO EL CAZADOR. Manipulados ahora bajo la perspectiva crítica del poeta legitimado, los lugares comunes renacentistas cobran nuevas dimensiones en los *Amoretti* de Spenser. El presente soneto trasluce un pleno conocimiento de “Whoso List to Hunt” de Sir Thomas Wyatt (“Aquel que quiera cazar”, Sonetos, 3) y de su respectivo original en Petrarca, “Una candida cerva”. Del mismo modo en que Wyatt había adaptado a Petrarca para entretejer en el resultado su propio discurso, así Spenser transforma el soneto de su antecesor para sustentar su creencia en el nuevo código de valores que ha forjado para sí mismo. Como asevera Matthew Griffiths, la cierva de Spenser

regresa del mismo modo en que huyó y está dispuesta a encomendarse al poder de su amante. Su enamorado ha llegado a controlar su propio deseo y ella tiene la confianza de permitir que él se percate del suyo. Ella cree en la visión del amor matrimonial que afirman los *Amoretti*.

Las connotaciones religiosas que Wyatt había empleado con ironía adquieren también un nuevo significado con el tratamiento de Spenser. En este caso las alusiones bíblicas a la rendición de la cierva asocian la Resurrección de Cristo con la pasión terrenal de los amantes.

70. *FRESH SPRING* / FRESCA PRIMAVERA. Un soneto vinculado con el tópico clásico del *carpe diem*. Además de la evidente correspondencia con el *Cantar de los Cantares*

de Salomón, la fuente directa de Spenser puede encontrarse en la máxima anacreóntica de Pierre de Ronsard:

*Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain,
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.*

El soneto vuelve a tocar temas ya tratados a lo largo de los *Amoretti*, como el ciclo natural de las estaciones y el paso del tiempo, ahora bajo una luz de prosperidad y alegría; más significativamente, el poema anticipa el tema y el tono de la segunda estrofa del *Epithalamion*, en la que el poeta ruega al sol entre en la alcoba de la amada y la despierte, “pues, ¡miren!, el deseado día ha llegado por fin”.

72. *OFT WHEN MY SPIRIT / CUANDO MI ESPÍRITU* es una adaptación considerablemente cercana de un soneto de Torcuato Tasso, “Ritorno dal cielo alla sua donna”. Este poema se sitúa dentro de la secuencia en un lapso en el que al poeta, no obstante habiendo triunfado, lo invade la culpa y el remordimiento por lo mundano, lo carnal, e incluso lo profano de su victoria; se pregunta si acaso el amor conyugal ha degradado a su amada —que de cualquier modo bajo el código platónico solía pertenecer a una esfera superior— y se cuestiona si es posible que la dicha en la tierra sea el camino a la salvación eterna.

La repudiación del “amor falso e idólatra” lleva consigo una revelación, pero, como afirma William C. Johnson, el deseo jamás se vuelve menos físico. La etapa de triunfo en los *Amoretti* asume, pues, un solemne tono religioso por medio del cual el poeta busca redimir “el peso de la mortalidad”.

Es sumamente significativo que este lapso de vacilación coincida con la Pascua, pues es justo el recuerdo

de la gran lección de Cristo, que como el poeta se entregó a sí mismo por amor, lo que termina por reafirmar la disposición de Spenser para asumir el matrimonio como una forma tanto de trascendencia personal como de legitimación individual.

75. *ONE DAY I WROTE HER NAME / UN DÍA ESCRIBÍ SU NOMBRE*. Otro de los *Amoretti* mejor conocidos por su tenor autorreferencial. El tema que aquí se trata, el poder que tiene la poesía para inmortalizar la existencia efímera de las cosas del mundo, es un antiguo tópico por el que los compositores de secuencias isabelinas sentían una particular fascinación. Cfr. el soneto LV de Shakespeare, “Not marble, nor the gilded monuments”.

78. *LACKYNG MY LOVE / A FALTA DE MI AMOR*. El presente soneto pertenece ya a la tercera y última etapa de los *Amoretti*, en la que los prometidos se separan temporalmente antes de la celebración de la boda. La reiterada presencia de la cierva entraña nuevas reminiscencias del soneto de Wyatt, ahora que la amada da la impresión de haber escapado y la secuencia parece volver a sumirse en la ausencia y la soledad del principio. El pareado final de este soneto, sin embargo, brinda una suerte de consuelo que se sabe momentáneo y que, por tanto, queda fuera del alcance inteligible de cualquier otro amante petrarquista.

82. *JOY OF MY LIFE / ALEGRÍA DE MI VIDA*. Un nuevo soneto acerca del poder de la poesía para perpetuar el nombre y la memoria de la amada, así como el amor que los une. Conforme la secuencia se aproxima a su desenlace el tema se vuelve cada vez más recurrente. Cfr. *Amoretti*, soneto 75.

87. *SINCE I DID LEAVE THE PRESENCE / DESDE QUE DEJÉ LA PRESENCIA*. Pese a que pudiera aparentar a primera vista un idealismo similar al que predomina en la primera etapa de la secuencia, el tratamiento de la soledad en este soneto difiere sutil pero esencialmente de aquel petrarquismo convencional. Después de una lectura atenta y minuciosa el lector se habrá de percatar de que la contemplación platónica, la admiración idólatra y la agonía desesperada del amante petrarquista han sido suplantadas por la descripción sensata de un profundo sentimiento de soledad y nostalgia o, por citar el *Preface to Shakespeare* del Dr. Johnson, por las “justas representaciones de una naturaleza general”.

Cfr. *Astrophel and Stella*, soneto 89, un poema en el que Sidney, como Spenser aquí, comenta el paso del tiempo a partir de una alternancia, tanto cíclica como poética, del día y la noche.

88. *SINCE I HAVE LACKT THE COMFORT / DESDE QUE EL CONSUELO DE AQUELLA LUZ*. El penúltimo soneto de *Amoretti* vuelve la mirada atrás y contempla en retrospectiva, haciendo un uso excepcional y deliberadamente irónico de sus convenciones, el idealismo platónico que el poeta ha decidido abandonar. Es previsible que Spenser haya dado un trato irónico al ascetismo que profesan los versos finales para cumplir con tres objetivos distintos: por un lado, ratificar la inutilidad práctica de semejante tormento; por otro, redondear el ciclo de sonetos con una conclusión en el mismo tenor del principio, aunque ahora con el cínico humor que concede la experiencia; y por último contrastar el sombrío final de los *Amoretti* con la alegría y la ventura con que comienza el *Epithalamion*. Es precisamente esta disposición de Spenser para reconsiderar las convenciones de una época

bajo una crítica deconstructiva lo que finalmente establece la pauta para la llegada, en 1609, de los polémicos *Sonetos* de William Shakespeare.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

1. DAADLER, Joost, editor. *Thomas Wyatt: Collected Poems*. Inglaterra: Oxford University Press, 1975.
2. DUNCAN JONES, Katherine, editora. *Sir Philip Sidney*. Inglaterra: Oxford University Press, 1989.
3. FOXWELL, Agnes Kate, editora. *The Poems of Sir Thomas Wyatt, from the mss. and early editions*. Inglaterra: University of London Press, 1913.
4. SIDNEY, Sir Philip. *Astrophel & Stella*. Editora: Mona Wilson. Inglaterra: The Nonesuch Press, 1931.
5. SIDNEY, Sir Philip. *The Complete Poems of Sir Philip Sidney*. Editor: Alexander B. Grosart. Inglaterra: Chatto and Windus, 1877.
6. SPENSER, Edmund. *The Complete Poetical Works of Edmund Spenser*. Estados Unidos: Houghton Mifflin, 1908.
7. WYATT, Sir Thomas. *The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt. With a Memoir*. Editor: Nicholas Harris Nicolas. Estados Unidos: Little, Brown and Company, 1854.

TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

1. SIDNEY, Sir Philip. *Astrophil y Stella* (Traductor: Fernando Galván). España: Cátedra / Letras Universales, 2004.
2. SPENSER, Edmund. *Amoretti & Epithalamion* (Traductor: Santiago González Corugedo). España: Cátedra / Letras Universales, 2004.

BIOGRAFÍA

1. ANDERSON, Judith H., CHENEY, Donald y RICHARDSON, David A. *Spenser's Life and the Subject of Biography*. Estados Unidos: University of Massachusetts Press, 1996.
2. FOX BOURNE, H. R. *Sir Philip Sidney. Type of English Chivalry in the Elizabethan Age*. Estados Unidos: G. P. Putnam's Sons, 1891.
3. LEE, Sidney. *Great Englishmen of the Sixteenth Century*. Estados Unidos: Charles Scribner's Sons, 1904.
4. MUIR, Kenneth. *Life and Letters of Sir Thomas Wyatt*. Inglaterra: Liverpool University Press, 1963.

CRÍTICA

1. BAKER, David J. *Between Nations: Shakespeare, Spenser, Marvell, and the Question of Britain*. Estados Unidos: Stanford University Press, 1997.
2. BERDAN, John M. *Early Tudor Poetry 1485-1547*. Estados Unidos: Macmillan Company (Studies in Tudor Literature), 1920.
3. BIESTER, James. *Lyric Wonder: Rhetoric and Wit in Renaissance English Poetry*. Estados Unidos: Cornell University Press, 1997.
4. BLOOM, Harold, editor. *Edmund Spenser*. Estados Unidos: Chelsea House Publishers, 1986.
5. BOAS, Frederick S. *Sir Philip Sidney, Representative Elizabethan: His Life and Writings*. Estados Unidos: Russell & Russell, 1970.
6. BULLET, Gerald, editor. *Silver Poets of the Sixteenth Century*. Inglaterra: J. M. Dent & Sons, 1947.
7. CUMMINGS, R. M., editor. *Edmund Spenser: The Critical Heritage*. Inglaterra: Routledge, 1995.

8. DANSON BROWN, Richard. *The New Poet: Novelty and Tradition in Spenser's Complaints*. Inglaterra: Liverpool University Press, 1999.
9. DAVIS, B. E. C. *Edmund Spenser: A Critical Study*. Inglaterra: Cambridge University Press, 1933.
10. ELLSWORTH CORY, Herbert. *Edmund Spenser: A Critical Study*. Estados Unidos: University of California Press, 1917.
11. EVANS, Maurice. *English Poetry in the Sixteenth Century*. Inglaterra: Hutchinson's University Library, 1955.
12. FRUSHELL, Richard C. y VONDERSMITH, Bernard J. *Contemporary Thought on Edmund Spenser*. Estados Unidos: Southern Illinois University Press, 1975.
13. GARRETT, Martin. *Sidney, The Critical Heritage*. Estados Unidos: Routledge, 1996.
14. GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Estados Unidos: University of Chicago Press, 1984.
15. GROSSMAN, Marshall. *The Story of All Things: Writing the Self in English Renaissance Narrative Poetry*. Estados Unidos: Duke University Press, 1998.
16. HARRIS, Bernard y BROWN, John Russell. *Elizabethan Poetry*. Estados Unidos: St. Martin's Press (Stratford-upon-Avon Studies 2), 1960.
17. JONES, H. S. V. *A Spenser Handbook*. Estados Unidos: S. F. Crofts, 1930.
18. KERMODE, Frank y HOLLANDER, John, editores. *The Oxford Anthology of English Literature* (vol. 1). Estados Unidos: Oxford University Press, 1973.
19. KINNEY, Arthur F. and COLLINS, Dan S. *Renaissance Historicism: Selections from English Literary Renaissance*. Estados Unidos: University of Massachusetts Press, 1987.
20. KINNEY, Arthur F. *Sidney in Retrospect. Selections from English Literary Renaissance*. Estados Unidos: University of Massachusetts Press, 1988.

21. KINNEY, Arthur F., editor. *The Cambridge Companion to English Literature 1500 – 1600*. Inglaterra: Cambridge University Press, 2000.
22. LEGOUIS, Emile. *Spenser*. Inglaterra: J. M. Dent and Sons, 1926.
23. MALLETT, Richard. *Spenser and the Discourses of Reformation England*. Estados Unidos: University of Nebraska Press, 1997.
24. MARSHALL DENKINGER, Emma. *Immortal Sidney*. Estados Unidos: Brentano's, 1931.
25. MATZ, Robert. *Defending Literature in Early Modern England: Renaissance Literary Theory in Social Context*. Inglaterra: Cambridge University Press, 2000.
26. MCLANE, Paul E. *Spenser's Shepherdes Calender: A Study in Elizabethan Allegory*. Estados Unidos: University of Notre Dame Press, 1961.
27. MOHL, Ruth. *Studies in Spenser, Milton, and the Theory of Monarchy*. Estados Unidos: King's Crown Press, 1949.
28. MUIR, Kenneth. *Sir Philip Sidney*. Inglaterra: Longmans, Green & Co., 1960.
29. NELSON, William. *Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser*. Estados Unidos: Columbia University Press, 1961.
30. NELSON, William. *The Poetry of Edmund Spenser: A Study*. Estados Unidos: Columbia University Press, 1963.
31. ONEGA, Susana, editora. *Estudios literarios ingleses. Renacimiento y barroco*. España: Editorial Cátedra, 1986.
32. PARKER, Tom W. N. *Proportional Form in the Sonnets of the Sidney Circle: Loving in Truth*. Inglaterra: Clarendon Press, 1998.
33. PEARSON, Lu Emily. *Elizabethan Love Conventions*. Estados Unidos: University of California Press, 1933.
34. PORTER, Roy. *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. Inglaterra: Routledge, 1997.

35. PUTTENHAM, George. *The Arte of English Poesie*. Inglaterra: Scholar Press, 1968; Estados Unidos: Electronic Text Center, University of Virginia Library, 1994.
36. RENWICK, W. L. *Edmund Spenser: An Essay on Renaissance Poetry*. Inglaterra: E. Arnold, 1925.
37. ROBERTS, Katherine J. *Fair Ladies: Sir Philip Sidney's Female Characters*. Estados Unidos: Peter Lang Publishing, 1993.
38. SCHELLING, Felix E. *The English Lyric*. Estados Unidos: Houghton Mifflin Company, 1913.
39. SMITH, Gregory G., editor. *Elizabethan Critical Essays*. Inglaterra: Clarendon Press, 1904.
40. SPILLER, Michael R. G. *The Development of the Sonnet: An Introduction*. Estados Unidos: Routledge, 1992.
41. TILLYARD, E. M. W. *The Poetry of Sir Thomas Wyatt. A Selection and a Study*. Inglaterra: Chatto & Windus, 1949.
42. WALL, Wendy. *The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance*. Estados Unidos: Cornell University Press, 1993.
43. WATKINS, W. B. C. *Shakespeare & Spenser*. Estados Unidos: Princeton University Press, 1950.

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- A aquel que busque en el libro más bello..., 101
A falta de mi amor voy de un lugar a otro, 157
Adiós, amor, y a todas tus leyes por siempre, 29
After long stormes and tempests sad assay, 146
Ahora que de ausencia la más insufrible noche, 107
Alas, haue I not pain enough, my friend, 78
Alegría de mi vida, a menudo por amarte, 159
Amando en verdad y ávido en verso de mostrar..., 75
And do I see some cause a hope to feede, 98
And wylt thou leue me thus? , 50
Aquel que quiera cazar, sé dónde hallar una cierva, 27
As good to write, as for to lie and grone, 90
Así como el cazador que, tras un fatigoso acecho, 149
Así como un barco que por el anchuroso mar, 133
Because I oft in darke abstracted guise, 82
Bella eres por seguro, pero cruel e inclemente, 141
Come, Sleepe! O Sleepe, the certaine knot of peace, 88
¡Con qué pasos tan tristes, oh Luna, asciendes al cielo!, 85
Cuando a mi Stella adorada me vi forzado a dejar, 105
Cuando el dolor se vale de todo el poder de mi fuego, 115
Cuando mi espíritu despliega sus alas más atrevidas, 153
¿Cuánto más habrá de seguir esta vida...?, 129
¿De qué sirve la verdad, o dolerse por ella...?, 57
Desde que dejé la presencia de mi amor, 161
Desde que el consuelo de aquella luz me hace falta, 163
Dichosas ustedes las hojas cuando esas manos de lirio, 125
Dime, ¿cuándo tendrán fin estas agobiantes...?, 135

El amor, la Fortuna y mi mente, que recuerdan, 37
 El dolor, habiendo hecho suyos tras muchas batallas, 97
 El largo amor que en mi pensamiento albergo, 25
 En este teatro del mundo en que moramos, 139
 Encuentra las palabras, dolor, que tanto..., 111
 Esta noche, mientras el sueño comienza con alas..., 87

Farewell Love and all thy lawes for ever, 28
Fayre ye be sure, but cruell and unkind, 140
 Fresca primavera, heraldo del poderoso rey del amor, 151
Fresh Spring, the herald of loves mighty king, 150

Goo burnyng sighes! unto the frozen hert, 58
Griefe, find the words; for thou hast made my braine, 110

 Ha perecido el pilar en que me hube de apoyar, 43
Happy ye leaves! when as those lilly hands, 124
He is not ded that somtyme bath a fall, 62
How long shall this lyke dying lyfe endure, 128
 Huyen de mí las que alguna vez me buscaron, 45

I fynde no peace and all my warr is done, 32

Joy of my life, full oft for loving you, 158

 La carrera del año agotado ya habiendo corrido, 145
 La gloriosa imagen de la belleza del Creador, 143
Lackyng my love, I go from place to place, 156
 Lo mismo me da ponerme a escribir que yacer y gemir, 91
 Los radiantes destellos que brotan de aquellos ojos, 39
 Los suspiros son mi alimento, mi bebida las lágrimas..., 65
Louing in trueth, and fayne in verse my loue to show, 74
Love and fortune and my mynde, remembr, 36
Lyke as a huntsman, after weary chace, 148
Lyke as a ship, that through the ocean nyde, 132

 Mi amor es como el hielo y yo como el fuego, 131
 Mi galera cargada de olvido, 35
 Musas, a menudo invoqué su auxilio sagrado, 95

Muses, I oft inuoked your holy ayde, 94
My galy charged with forgetfulnes, 34
My hert I gave the not to do it payn, 30
My love is lyke to yse, and I to fyre, 130

Ni a primera vista ni con un disparo al azar, 77
No encuentro paz y toda mi guerra ha terminado, 33
¿No he tenido ya suficiente dolor, amigo mío...?, 79
No muere aquel que cayera una vez, 63
Not at the first sight, nor with a dribbed shot, 76
Now that of absence the most irksom night, 106

O fate, O fault, O curse, child of my blisse!, 108
Of this worlds theatre in which we stay, 138
Oft when my spirit doth spred her bolder winges, 152
¡Oh destino, oh culpa, oh maldición!, fruto..., 109
One day I wrote her name upon the strand, 154

¡Paciencia!, aunque no tengo, 47
Patience, tho I have not, 46
Pensamiento intranquilo, que alimenté en un principio, 127
¡Pensamiento!, con buena razón te gusta tanto la noche, 113
Porque, a menudo, en mi oscuro atuendo abstraído, 83
¿Qué muerte es peor que ésta...?, 49
¿Qué puedo decir...?, 53

Se aproxima, y enseguida sus brillantes gemelos dirigen, 103
She comes, and streight therewith her shining twins do moue, 102
Sighes ar my foode: drynke are my teares, 64
Since I did leave the presence of my love, 160
Since I have lackt the comfort of that light, 162
So oft as homeward I from her depart, 136
Some tyme I fled the fyre that me brent, 60
Stella a menudo contempla la cara misma de la tristeza, 93
Stella oft sees the very face of wo, 92
Suche vayn thought as wonted to myslede me, 40

Tan a menudo que me aparto de ella camino a casa, 137
 Te di mi corazón, no para hacerle daño, 31
Tell me, when shall these wearie woes have end, 134
The glorious image of the Makers beautie, 142
The longe love that in my thought doeth harbar, 24
The lyvely sperkes that issue from those Iyes, 38
The piller pearishd is whearto I lent, 42
The weary yeare his race now having run, 144
They fle from me, that sometyme did me seke, 44
This night, while sleepe begins with heauy wings, 86
Thought, with good cause thou lik'st so well the night, 112
 Tras mi encuentro con largas tormentas y tempestades, 147
 Tú que buscas el murmullo de cada fuente, 81

 Un día escribí su nombre sobre la playa, 155
 Un pensamiento tan vano como el que solía engañarme, 41
 Una vez escapé del incendio que a mí me abrasaba, 61
Unquiet thought, whom at the first I bred, 126

 Vayan, abrasadores suspiros, al corazón helado, 59
 Ven, sueño, oh sueño, el más cierto lazo de paz, 89

What deth is worse then this, 48
What shulde I saye, 52
What vailleth trowth? or by it to take payn?, 56
When I was forst from Stella euer deere, 104
When Sorrow (vsing mine owne fiers might), 114
Who hauing made, with many fights, his owne, 96
Who will in fairest booke of Nature know, 100
Whoso list to hount: I know where is an hynd, 26
With how sad steps, O Moone, thou climbst the skies!, 84

 ¿Y es que encuentro alguna causa para alimentar...?, 99
 ¿Y vas a dejarme así?, 51
You that do search for euery purling spring, 80

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN, 9

SIR THOMAS WYATT, 17

Wyatt o la inocencia, 19

Sonetos, 24

Poemas varios, 44

Poemas del ms. Devonshire, parte I, 50

Poemas del ms. Devonshire, parte II, 52

Rondeles, 56

Epigramas, 60

SIR PHILIP SIDNEY, 67

Sidney o la defensa, 69

De *Astrophel and Stella*, 74

EDMUND SPENSER, 117

Spenser o el absurdo, 119

De *Amoretti*, 124

NOTAS A LOS POEMAS, 165

Sir Thomas Wyatt, 167

Sir Philip Sidney, 191

Edmund Spenser, 209

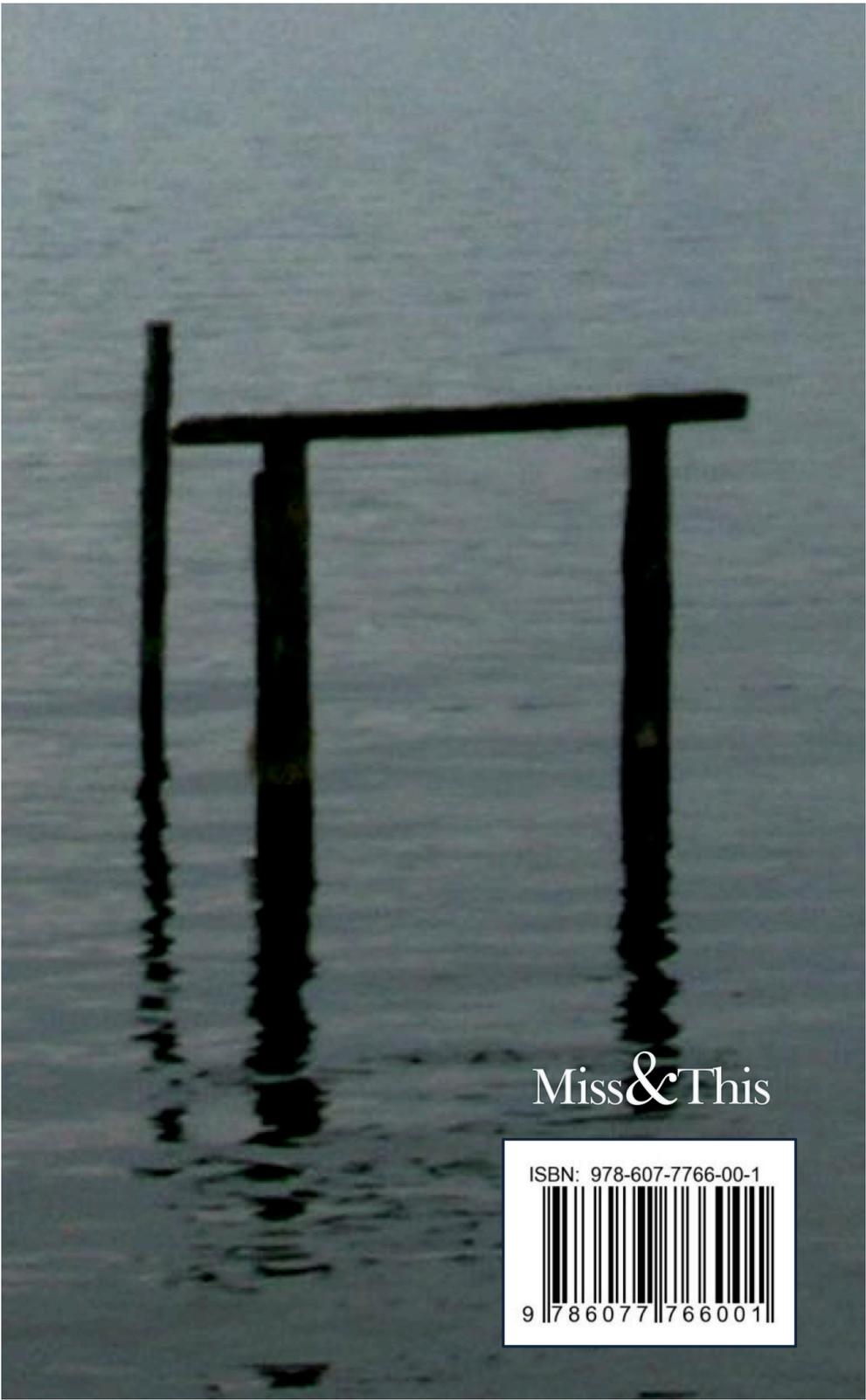
BIBLIOGRAFÍA, 223

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS, 229

Simulacro y permanencia se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2009 en los talleres de Desarrollo Gráfico Editorial, S. A. de C. V., Av. Municipio Libre No. 175, Colonia Portales Sur, México 03300, D. F.

Primera edición

IMPRESO EN MÉXICO



Miss&This

ISBN: 978-607-7766-00-1



9 786077 766001