

# SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2011

**20**

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,  
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.  
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA  
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED



## **NAUFRAGI E TEMPESTE D'AMORE. STORIA DI UNA METAFORA NELLA SPAGNA DEI SECOLI D'ORO**

**Elisabetta SARMATI**

(Roma: Carocci, 2009, 243 págs.)

«El mejor modo de comprender un fenómeno es compararlo», afirma Milan Kundera en el epígrafe que Elisabetta Sarmati escoge para un libro en el que analiza con esmero uno de los correlativos del sentimiento de amor más afortunado: el de una nave azotada por vientos contrarios que corre el riesgo de naufragar en cualquier momento. La cita de Kundera es un anticipo indirecto de los dos propósitos que motivan la obra: la voluntad de recuperar, lo más exhaustivamente posible, un material ingente y disperso en centenares y centenares de libros de los Siglos de Oro, y el afán de mostrar, junto a las repeticiones formales y semánticas, las desviaciones, macroscópicas o infinitesimales, que se ocultan detrás de los aparentes recursos estereotipados de un fenómeno literario.

En la actualidad, no es nada común que un estudioso adopte las dos direcciones de investigación. Disponemos, por un lado, de buenos ejemplos que muestran fenómenos de recursividad retórica, métrica, estilística o temática o, por el otro, de buenas interpretaciones, en las que, sin embargo, la recogida de datos depende de muestreos más o menos representativos, mien-

tras que, en esta obra, la exhaustiva y minuciosa investigación se combina felizmente con la agudeza y perspicacia interpretativas.

Elisabetta Sarmati ya nos había dado a conocer su método, en el que cada aserción tiene que basarse en un análisis meticuloso de un corpus lo más completo posible o representativo, en su primer volumen, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, aparecido en 1996. En él, al analizar atentamente los documentos que cita en el apéndice y que hasta este momento forman el repertorio más completo de censuras de los siglos XVI y XVII a los *libros de caballerías*, demostraba que el fenómeno de los juicios negativos sobre la literatura caballeresca en la España entre el Renacimiento y el Barroco — más que la señal de un redescubrimiento de la función didáctica del arte, según la idea erasmiana primero y de la contrarreforma católica después — se podía reducir a un tema recurrente en la retórica del exordio en tratados pedagógicos, morales y religiosos.

Este nuevo libro está estructurado de forma diacrónica: el capítulo I está dedicado totalmente a la tempestad de amor en el *Canzoniere* de Petrarca, que justamente es considerado el modelo de la nueva «tópica» de la lírica española, al menos a partir de la primera generación italianista; el siguiente abarca desde los antecedentes ibéricos medievales y cuatrocentistas documentados en la lírica de los *Cancioneros*, a Ausiàs March, Boscán y Garcilaso. Inmediatamente después viene la segunda generación petrarquista con Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, la poesía barroca con Góngora, Lope y Quevedo. El volumen se cierra con un capítulo realmente sugerente, en el que, a través del análisis de dos cuadros, uno del pintor flamenco Gabriel Metzú y otro del célebre Johannes Vermeer, Sarmati demuestra que, también en la iconografía, la imagen de la tempestad ha sido fuente de inspiración de metáforas figurativas igualmente elaboradas y sugerentes.

En el capítulo que trata de la metáfora de la navegación de amor en la lírica castellana recogida en las antologías *cancioneriles*, la autora observa la previsible estereotipización de la misma. Distinto es el resultado del análisis de la obra de Ausiàs March, autor en el que «la presencia de imágenes que representan el temporal es sin duda considerable» (p. 91). Gracias a una convincente comparación con la metáfora marina presente en el *Canzoniere* de Petrarca y a través de un examen meticuloso de los elementos que componen la imagen en cuestión, el análisis de las composiciones más famosas, como el canto II *Pren-m. enaxí com al patró qu.en platga* o el XLVI *Veles i vents han*

*mos desigs complir*, permite a la investigadora llegar de manera convincente a las siguientes conclusiones:

*In March si assiste, innanzitutto, a una sostanziale riduzione degli elementi costituenti la nave del poeta a favore di una raffigurazione più compatta della nave-amante e a una proiezione spesso esterna della scissione interiore (marinai, venti, mare, terra ecc.), mentre a quel sentimento di confessata debolezza di Petrarca fa riscontro nel poeta valenzano un' iniziale sopravvalutazione delle proprie energie psichiche: la nave è grande come «un castello» (II), è sicura come «una casa» (CII), è ancorata saldamente (II, XX), il marinaio è ben provvisto di strumenti di orientamento («bussola», CII); a quest' atteggiamento superegoico — rafforzato da convincenti filosofico-morali — risponde poi sul piano della realtà una disfatta uguale e contraria per intensità di vissuto: l' innamorato March, alle prese con le emozioni scatenate dalla passione d' amore, presagisce tutta la propria incapacità di autocontrollo e di autogoverno dei sentimenti (p. 103).*

El pensamiento ausiasmarquiano, reconstruido a partir de su obra, revela un punto de vista medieval tanto en la concepción de la ética del bien como del amor, aunque el poeta se sitúa cronológicamente en plena cultura humanística. Contradiendo los sentimientos expresados en otras partes, un análisis atento y comparado del sentido de algunos cantos pone en evidencia la deuda del autor con la filosofía moral y con la doctrina amorosa aristotélica, tantas veces citada, mostrando imágenes, como las de la tempestad del canto CXIX, donde la experiencia amorosa destruye las certidumbres adquiridas racionalmente .

Es muy interesante también el análisis de la poesía escrita en métrica italiana por el poeta Juan de Boscán desde la perspectiva de las novedades introducidas en la representación del icono marino. Un cotejo entre el soneto C de Boscán: *En alta mar rompido 'stá el navío* y su «matriz» (el soneto CLXXXIX de Petrarca: *Passa la nave mia colma di oblio*) demuestra que Boscán, a partir de una imitación intencionalmente evidente del modelo del aretino, cambia claramente el rumbo al tratar el tema de manera original. En el soneto el poeta da un final feliz a una navegación en principio peligrosa; la nave de Boscán ya no se encuentra a la merced de esas olas que describe la incertidumbre y frustración del poeta de Laura. Elisabetta Sarmati nos muestra que, en la poesía del pionero del endecasílabo en España, se perfila una progresiva evolución del icono hacia imágenes de marinas serenas, debido, a veces, a la exclusión de toda disconformidad interior —en contradicción con la «perennidad» del sentimiento en el centro de la concepción trovado-

resca y posteriormente petrarquesca del amor—; otras, a causa de una reconciliación de los sentidos con un vínculo conyugal feliz y correspondido, como expresa en los primeros cuatro versos del soneto CXVI:

*Amor m' embía un dulce sentimiento  
diziendo que 's su mensajero cierto.  
Las nuevas son que 'stoy en el puerto,  
seguro de tormenta y de tormento.*

El tema de la tempestad que se calma y da paso a la serenidad está muy presente en la obra poética garcilasiana. A partir de una de las dos versiones del v. 4 del soneto XXIII: «con clara luz la tempestad serena» (que, a través de un minucioso análisis de las concordancias garcilasianas, la estudiosa italiana escoge como más fundamentada respecto a la de Herrera «enciende el corazón y lo refrena»), la autora detecta que en la lírica de Garcilaso va apareciendo un mar tranquilo, sustituyendo la *tempestate che mai non si stanca*. Si en Boscán este resultado era consecuencia metafórica de un hecho biográfico, en la lírica del toledano se trata de una «experiencia sobrenatural» (p. 138), traducción simbólica de la experiencia mística del amor que el neoplatonismo renacentista eliminaba del drama medieval. Sarmati analiza también de manera eficaz la Canción V (*Ode ad florem Gnidi*):

*il contesto poetico tematizzato in apertura da un desiderio di quiete, diffusamente reso nei diversi campi dell'agire umano e del vivere naturale, giunge all'altezza della strofe sette, che riprende la metafora della navigazione, al vero soggetto della petizione poetica: intercedere presso Violante Sanseverino, il fiore di Gnido, quartiere di residenza della gentildonna napoletana, affinché accolga, con minore severità, le profferte amorose del poeta Mario Galeota. In questo caso il contesto marinaro scaturisce dal cognome stesso dell'amico per il quale Garcilaso scrive, cognome che gli suggerisce, ai vv. 31-35, l'immagine di un galeotto condannato a remare nella conchiglia della dea dell'amore:*

*Hablo de aquel cativo  
de quien tener se debe más cuidado,  
que está muriendo vivo,  
al remo condenado,  
en la concha de Venus amarrado (p. 143).*

Del Barroco, en este volumen se analizan las *Soledades* gongorinas, construidas a partir de la premisa de un naufragio al mismo tiempo literal, en la ficción diegética, y metafórico, puesto que el *mancebito* ha evitado, a

la vez, el desencanto de una vida cortesana y un amor no correspondido. Aquí la investigadora, dialogando abiertamente con el clásico *Naufragio con espectador* (1960), de Hans Blumenberg (1929-1996), pone de manifiesto precisamente en el inacabado poema gongorino una vistosa y significativa variante de ese tópico que el filósofo alemán aisló ya en el *De rerum natura* de Lucrecio. En este caso, el *peregrino* que llega en la *breve tabla* a una tierra incontaminada donde la vida transcurre según los ritmos de un bucolismo simple y feliz, ya no es el poeta enamorado a la merced de las olas, como confirma a menudo la tradición y como la mayoría de los ejemplos estudiados por la misma Sarmati identifica, ni tampoco es como Lucrecio, quien ha decidido yuxtaponer entre él y las angustias de la vida una salvaguardia, sino que es náufrago y al mismo tiempo espectador feliz de paisajes bellísimos y poéticos y, por ello, está satisfecho. Para comprender lo que Góngora quería expresar con la reelaboración de una metáfora en la que los dos extremos se tocan (respetando la versión del conceptismo español que ve la metáfora ingeniosa acercar dos conceptos distantes a través de analogías íntimas secretas), dejemos que las palabras determinantes de la estrofa nos lo aclaren:

*Per Blumenberg ogni 'metafora assoluta' nasce come risposta traslata a 'quegli interrogativi, considerati ingenui, cui per principio non si dà risposta, la cui rilevanza consiste semplicemente nel fatto che essi non sono eliminabili, perché non siamo noi a porli, bensì li troviamo già posti nella costituzione stessa dell'esistenza'. A partire da queste considerazioni è lecito forse tirare le fila del discorso e provare a capire quale soluzione Góngora prospetti nella maturità al dilemma risolto da Lucrezio in quell'imperturbabile contemplazione delle vicissitudini dolorose di una creatura che si è invece gettata anima e corpo nella traversata tempestosa della vita. Per l'autore delle Solledades il giovane náufrago y desdeñado, sobre ausente (v. 9), fatta esperienza di naufragi allusi e trascorsi, trova riparo nella contemplazione estatica di una natura che, rifuggendo ogni tratto realistico, si converte in scenario di assoluta poesia. Come nella terza egloga garcilasiana, è nella traduzione della realtà in «un mundo de bellissimo artificio sensorial», e dunque nella sua sublimazione in lingua poetica, che il poeta barocco indica la strada per il superamento di una condizione umana che, fuori dalla poesia, non lascia scampo a viaggiatori più o meno accorti (p. 189).*

No es posible presentar aquí todas las reflexiones generadas por una lectura, realizada a partir de un repertorio de textos poéticos españoles que abarca casi doscientos años. Por ello, se invita a la lectura de este ensayo, que demuestra que el método de la crítica de los temas, que Curtius inició (*Eu-*

*ropäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948) al final de la Segunda Guerra Mundial sin crear una escuela inmediatamente, se revela, casi un siglo después, muy favorable y sugerente. Esperemos que, siguiendo las huellas de este análisis, otros investigadores se animen a recorrer el mismo camino.

Marina Sanfilippo