

ROMA O CARTAGO: ITINERARIOS RENACENTISTAS POR CIUDADES DERROTADAS

Matei Chihaiá

Universität zu Köln

Resumen

El presente trabajo hace un recorrido por las imágenes de ruina, derrota y destrucción en la poesía de Garcilaso, la recepción del modelo italiano y las proyecciones en la percepción renacentista del Siglo de Oro español.

Palabras clave: Ruinas; Siglo de Oro; Garcilaso de la Vega; Gutierre de Cetina

The present work goes through the images of ruin, defeat and destruction in Garcilaso de la Vega's poetry, the reception of the Italian model, and the projections in the Renaissance perception of Spanish Golden Age.

Keywords: Ruins; Spanish Golden Age; Garcilaso de la Vega; Gutierre de Cetina

1. El quemador quemado

El filósofo alemán Georg Simmel, a comienzos del siglo veinte, trata de explicar por qué nos da cierta satisfacción estética ver edificios en ruinas: es que los materiales de construcción vuelven a su estado natural, las formas artificiales impuestas por el hombre se deshacen, y la cultura paga sus deudas a la naturaleza material. Pero, añade Simmel, hay una excepción a este principio: como el aspecto del hombre culto no es una forma impuesta, sino que corresponde a su naturaleza de ser racional, no sentimos ninguna satisfacción de este tipo frente a una persona lastimada, hecha 'una ruina' (Simmel, 1923: 139). Sin embargo, los humanistas del siglo XVI se sirven con predilección del tópico de la ciudad derrotada para describir un estado específico del hombre. Y no sólo que esto no choca con el sentimiento estético de la época, sino que hasta plantea un programa poético. Por eso, cabe preguntarse qué significa la comparación del poeta con las ruinas, frecuente en la poesía del Siglo de Oro.

La primera diferencia estructural que surge de los sonetos castellanos referidos al tema de la ciudad quemada, es la de Roma y Cartago. Tanto en el traslado del poder político (*translatio*) como en la idea de renovación del Imperio Romano (*renovatio*), los vestigios de Roma forman un punto de partida imprescindible, mientras que los itinerarios mayores de la legitimación política y cultural pasan lejos de las ruinas de Cartago. Sin embargo, estas últimas desempeñan un papel específico en la poesía

española del Siglo de Oro, distinto de las colonias romanas de la península ibérica. Mientras las ruinas de Itálica se cantan como avatares coloniales de la capital del imperio, por un interés básicamente humanista, el sitio africano permite vincular dos ideas políticas. La restauratio (el 'reverdecer') del Imperio Romano y la reconquista extendida hacia el norte de una África 'aterrada' frente al nuevo emperador romano dan un doble fondo al poema de Garcilaso:

Boscan, las armas i el furor de Marte,
que con su propia sangre 'l Africano
suelo regando, hazen qu'el Romano
imperio reverdezca en esta parte;

An reduzido a la memoria el arte,
i el antiguo valor Italiano,
por cuya fuerça i valerosa mano
Africa s'aterro de parte a parte.

Aqui dond'el Romano encendimiento,
dond'el fuego i la llama licensiosa
solo el nombre dexaron a Cartago;
Buelve i rebuelve Amor mi pensamiento,
hiere i enciende 'l alma temerosa,
i en llanto i en ceniza me deshago. (Herrera, 1998: 214)

El soneto sobre las ruinas de Cartago pertenece, junto con otros referidos a Roma, a una tradición de poemas sobre ciudades derrota-das (Ferri Coll, 1995). Sin embargo, la referencia a la urbe africana destaca del lugar común de "las ruinas de Roma" que se encuentra en otras literaturas europeas. Su sentido político, sea cual fuere, es específicamente español.⁽¹⁾ Finalmente, en la última estrofa se pasa del plano político a un problema estrictamente personal: el amor del poeta. La comparación de las ruinas con el amante 'deshecho en cenizas' no es menos tópica, y en el mismo sentido opera el pasaje de la fortuna militar a los sufrimientos íntimos, renovados por el petrarquismo. Los múltiples relatos acerca de la guerra de Troya juegan abundantemente con la paradoja del vencedor vencido, del señor esclavo o del quemador quemado. El soneto de Garcilaso, pues, combina tres niveles alegóricos: el orden arquitectónico, el orden político, y el orden moral (o, en términos modernos, sentimental) que forman un sistema de analogías y oposiciones. Tanto el guerrero como el amante tienen su sitio

tópicamente definido dentro de esa estructura, y como esos dos sitios están paradójicamente opuestos, cabe preguntarse de qué lado se encuentra el poeta y – como diría Simmel– cuál es la ubicación de la satisfacción estética.

Empleando tales tópicos y mandando el texto a Boscán, el poeta evoca otra estructura, la imitación de ejemplos antiguos y modernos, y abre un cuarto nivel, intertextual. Particularmente son los comentarios del Siglo XVI los que exploran esta dimensión del poema. Fernando de Herrera cita el modelo de Castiglione, y lo que él llama la traducción al castellano hecha por Gutierre de Cetina. Comparando los tres poemas, Herrera advierte que el último no respeta la especificidad de las dos ciudades y sustituye 'Roma' por 'Cartago' sin hacer las modificaciones adecuadas:

Cetina passó todo este aparato i ornamento de edificios i fabricas romanas a Cartago; donde el por ventura no vi rastro de alguna dellas, ni las devio leer en un escritor antiguo. Pero cuando esto se condene, sera error de accidente, i por esso liviano, basta que lo traslado ilustremente; (Herrera, 1998: 214 y ss.)

Como en sus otras notas, el comentario de Herrera trata de precisar el significado por realidades geográficas o acontecimientos históricos, además de trazar una genealogía poética del soneto. Pero tiene que advertir que el esfuerzo de *translatio* lleva a un error de hecho. En Cartago no hay ruinas de tamaño comparable, lo que se puede comprobar, según Herrera, no sólo por un viaje a África, sino también por los textos antiguos. El soneto de Garcilaso no se equivoca hablando de cenizas y de un 'nombre sin ciudad'. Sin embargo, otro comentario, publicado por Tamayo de Vargas en 1622, se empeña en situar el soneto de Garcilaso no en "Cartago", sino en la Ciudad de la Goleta, donde guerreaba el ejército español (Gallego Morell, 1972: 608). Los poetas, pues, cantan a una ciudad que crea algunas ambigüedades referenciales. La Cartago que resulta de un proceso de translación poética, se refiere a una realidad geográfica (Herrera) o biográfica (Tamayo de Vargas).(2) Pero, paradójicamente, esa realización hace desaparecer las huellas (Herrera) y hasta el nombre (Tamayo de Vargas) de la capital africana. A nivel poético la sustitución de Roma por Cartago no es sino un modo de inventar una derrota sin reservas, una anti-estructura al triángulo tópico guerrero-amante-ciudad.

2. Exegi monumentum

El modo garcilasiano de deshacer así la estructura tópica no implica solamente la referencia a los modelos intertextuales italianos y franceses. "Boscán, las armas i el

furor de Marte” se encuentra en un lugar privilegiado de la edición de Herrera. El soneto trigésimo quinto de Garcilaso precede su primera canción, en la que se efectúa un largo comentario sobre los orígenes de la poesía lírica. Varias palabras circulan entre los dos poemas, facilitando el pasaje del nivel político al arte poética. Mientras que, por ejemplo, el soneto lamenta la “llama licenciosa” que destruyó Cartago, la canción habla de “sopiros salidos sin licencia de su dueño”. El mismo itinerario propuesto al lector por el soneto implica un cambio del estilo heroico-épico al estilo lírico, lo que es licencia poética. Se comienza por el furor de Marte para pasar por “el Romano encendimiento”, y acaba en el amor sufrido por el poeta. Las ruinas político-morales toman el lugar del “tormento” que puede leerse de ambos modos: junto al encendimiento valeroso del guerrero, el lugar común de Cartago evoca la llama trágica de Dido.(3) Pero es esencial que la analogía entre el problema individual y el conflicto de las culturas no se pronuncie como argumento, sino que sorprenda como un cambio licencioso de asunto. El poeta hace su discurso para deshacerlo “en llanto i en ceniza”. Es decir, que el deshacerse del poeta puede leerse como un precepto de ficción poética, ya que la referencia a Cartago logra condensar tal arte de deshacer poemas, debido tanto a la semántica del soneto como a sus referencias a otros poemas.

El soneto empieza por el envío a un humanista y amigo, situándose a sí mismo en cierto punto cronológico y en cierto lugar. Pero, pese a Tamayo de Vargas, la ubicación indexical del terceto “aquí [...] solo el nombre dexaron a Cartago” no es La Goleta : el poeta se halla en el lugar donde fue Cartago, ciudad de la que sólo queda el nombre. Al sitio sin nombre corresponde un nombre sin sitio. La región entera tiene una naturaleza ambigua. Lo que importa en los cuartetos es que la alegoría de la renovatio legitime la guerra: el suelo africano necesita ser regado para reverdecer. El segundo cuarteto pronuncia esa idea de modo más intelectual y menos sangriento. La palabra “reduciendo”, en este contexto, vuelve a su sentido etimológico, lo que recalca la voluntad de continuación o traslación cultural: significa ‘traer por segunda vez’. Si el comienzo elogia las conquistas como un renacimiento del imperio romano, los versos cinco y seis evocan un arte de la guerra, que, desde el punto de vista de Cartago, es un arte de destrucción. El nombre de Cartago es célebre por la desaparición de la ciudad que diseñaba. La última línea del segundo cuarteto canta la espera de una reconquista llevada a cabo. Sin embargo, la imagen de África aterrada (“Africa s'aterro de parte a parte”) contrasta con la imagen de un “rever-decer” del suelo africano. Regado y aterrado, célebre y ausente, ese suelo y esa ciudad se presentan de modo paradójico.

Esta paradoja aumenta en dos tercetos que insisten en la derrota total del ‘yo’. Es decir, que las imágenes típicas de la restauratio y del renacimiento, el ‘reverdecer’ y el

'reducir', sólo sirven para contrastar el lugar en el que habla el poeta y sus sentimientos. Mientras su ubicación lo sitúa en una edad privilegiada, en un nuevo apogeo de las "artes", su situación específica es ruinoso. El llanto en el que se 'deshace' se puede leer literalmente como el fin de un arte poética. Esta interpretación explicaría la posición que le da Herrera al fin de una serie de sonetos, y antes de una canción que describe una búsqueda del poeta en una "región desierta, inhabitable". Para Castiglione, la destrucción de Roma es total y borra hasta su nombre y su fama: "E l'opre, e i nomi insieme il tempo atterra". El verso de Garcilaso, "solo el nombre dejaron a Cartago", modifica el tópico, retomando la idea de Buonamici que –conforme al tópico de *exegi monumentum* – celebra a Virgilio como al único sobreviviente del desastre romano (Vinken, 2001: 143). La elegía II de Garcilaso, dirigida a Boscán, que tiene un comienzo muy parecido al soneto desde Cartago, recalca las alabanzas al poeta de Mantua:

Aquí, Boscán, donde del buen troyano
Anchises con eterno nombre y vida
Conserva la ceniza el Mantüano,
debajo de la seña esclarecida
de César Africano nos hallamos
la vencedora gente recogida: (v. 1-6)

El texto de la Eneida, pues, más que todos los vestigios monumentales, forma el sepulcro donde descansan "nombre y vida" de Anchises. En la abundancia de nombres ilustres, el humanista que recibe esta elegía en estilo casi epistolar, Boscán, y el emperador apodado "César Africano", se encuentran al lado del poeta y del héroe antiguo. Sin embargo, el comienzo optimista que se promete integrar nombre y vida, es decir texto y realidad, no se confirma en el curso de la elegía. Lo que sigue no es menos un "deshacer" del *exegi monumentum* que el final ceniciento del soneto. En cuanto al emperador, su apodo sólo da lugar una crítica satírica de la corte, y las cenizas de Anchises vuelven solamente como metáfora del amor frágil y doloroso (v. 62: "en polvo y en ceniza convertido").

3. Renovare dolorem

Como en el soneto, en la Elegía II notamos un sorprendente cambio de tema y de género. Pero esta vez podemos contar con un comentario explícito:

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía,

que a sátira me voy mí paso a paso,
y aquesta que os escribo es elegía? (vv. 22-24)

Es decir que la pluma escribe sin la voluntad del poeta. Pero el asunto rebasa las cuestiones de género retórico. Evocada de buen humor en la elegía, la pérdida del dominio esconde una referencia a los versos de Ovidio sobre Dido, traducidos por Garcilaso:

Pues este nombre perdí,
“Dido, mujer de Sicheo”,
en mi muerte esto deseo
que se escriba sobre mí:

“El peor de los troyanos
dio la causa y la espada;
Dido, a tal punto llegada,
no puso más de las manos”.(4)

Hay pérdida de nombre, aquí, no en el sentido de fama, pero sí en el de calidades. Dido pierde su identidad de viuda fiel, y, por pasión, pierde su identidad política, deja de ser reina. No gobierna más ni su razón ni su espada, símbolo del monarca justo. Sólo quedan de ella manos irresponsables, un cuerpo mortal distinto del cuerpo político. A esta interpretación concesiva del epitafio podría añadirse otra lectura que será más un desafío que una disculpa. Dido quiere eternizar su pasión, su locura, su sufrimiento por Eneas, más que su existencia como esposa de Sicheo. El epitafio le otorga un género nuevo de poder textual. Su deseo se realiza después de su muerte, haciendo de la esposa infiel y de la amante infeliz la autora ficticia de una cobla inmortal. En esta cuestión, la ciudad difiere de la mujer como el soneto difiere de las coblas: el nombre de Cartago deja entrever cenizas en vez de monumentos, y el poema se deshace en vez de hacerse.

La cita de la elegía y la cobla constituyen dos claves para el cambio de géneros y temas, especie de trasgresión retórica, y para la analogía con los afectos del poeta. Ya la disyunción entre “las armas y el furor de Marte” que podría juzgarse de pleonástica, se esclarece por la referencia a los versos de Ovidio: es que el furor representa la “causa” de la trasgresión y que las armas pertenecen a la categoría de medios materiales. Entre estas dos no queda ninguna posibilidad de acción voluntaria para el sujeto. Algo parecido puede constatarse en el soneto: el poeta interviene sólo como

víctima pasiva de sus afectos, a pesar de pertenecer a los militares activos. Una pasión semejante al furor de la guerra aterra al guerrero y le impide disfrutar de la victoria lograda. Ya lo mencionamos al comienzo como estructura tópica: La comparación entre el fuego de Troya y las llamas del amor es un lugar común.(5) Como tal, no se encuentra sólo en el libro IV de la Eneida que describe la pasión de la reina Dido como “oculto fuego” que la quema desde su interior. Hay que integrar el “redu[cir] a la Memoria”, que debería ser algo positivo, relacionado con el fuego y la derrota total. Este vínculo se encuentra en el segundo libro, cuando Eneas dice: “espantable dolor es el que mandas, / oh reina, renovar con este historia del ocaso de Ilión”. El recuerdo de la destrucción de Troya hace mal al héroe que tiene que contarla. Las palabras que emplea para expresar esa situación, *renovare dolorem*, proveen precisamente el modelo que necesita Garcilaso, es decir, un modo de entretejer la alegría del renacimiento con un luto causado por una pérdida sin remedio, una pérdida que puede incluir hasta el fin de la poesía o de la retórica. Es el pasaje de *reverdecere* (v. 4) a *revolvere* (v. 10) el que describe el enlace fatal de la memoria con las pasiones: el dar vida a las ruinas por su canto significa nada menos que sufrir una revolución de las pasiones que proporcionan la derrota del poeta.

La radicalidad de tal destrucción se impone por el papel que desempeña la ciudad y el palacio en el arte renacentista de la memoria. Los argumentos hallados se colocan en varios sitios de edificios imaginarios, para buscarlos luego y así acordarse de ellos. Ahora bien, una ciudad destruida puede ser renovada por una historia, lo que es la cara soleada de la expresión de Eneas. Sin embargo, en el libro IV, la fuga del héroe Troyano y el furor de la amante abandonada causarán un nuevo desastre: Cartago será víctima de un incendio que anuncia su destrucción final (Eneida , vv. 97ss.). La ciudad víctima de las pasiones, convulsa como una bacante, no puede servir más de lugar de memoria, y de ahí viene un conflicto entre la memoria histórica y la realidad de los pasiones que se encuentra en una geografía hostil a la memoria. Hay que fijarse que en el soneto de Garcilaso falta la enumeración de los elementos arquitectónicos. Es que no queda nada que recordar, es que falta hasta la estructura básica para colocar los lugares comunes. Así que la referencia a la Eneida, además de explicar la mezcla del motivo del “reverdecere” o del “reducir” con la derrota total, también esboza un conflicto entre el arte de la retórica, el “arte de hacer”, y una pasión demasiado fuerte que “buelve y rebuelve” el pensamiento y finalmente impone el silencio, el “deshacerse” (mencionado en la última palabra) del poeta.

El lamento de la elegía II nunca alcanzará la generalidad de este suicidio poético, justamente porque dará demasiadas explicaciones, precisiones y análisis. Esta observación, por tanto, conduce a una conclusión paradójica: si, por un lado, el texto

de Virgilio, junto a otros textos, provee un esquema de lectura que puede armonizar dos aspectos bastante divergentes en la fórmula *renovare dolorem*, la misma referencia clásica tiende a destruir esa armonía abriendo el poema para la idea de autodestrucción, implicado tanto en la construcción reflexiva del “deshacerse” como – de manera culta– en el ilustre suicidio de Dido.⁽⁶⁾ El lugar común de Cartago en el siglo XVI se presta a ambas lecturas: la ilustre ciudad, lugar mnemónico y renovable, puede renovarse sólo por traer más grandes sufrimientos, e incluso para permitir ser destruida de manera más eficaz y fatal. Si el camino que pasa por Roma es el de la *translatio* o *renovatio* del imperio, el que pasa por Cartago es el de las ciudades derrotadas y olvidadas que no renuevan sino el dolor. Claro está que se trata, en ambos casos, de alegorías del camino de la lengua (de lo que hablará Garcilaso en otro soneto) y de expresiones de un sentimiento de temporalidad muy específico: el poeta ya no se acuerda del lugar común que daba unidad a su poema, que armonizaba su obra, ni tampoco de los sitios que describe.

4. Otras artes de deshacer poemas

Las últimas palabras que Garcilaso envía a Boscán, “en llanto y en cenizas me deshago”, se pueden leer como una manifestación de esta derrota del poema mismo. El final se aleja del argumento triunfal de Castiglione, haciendo resaltar sus ambivalencias. El modelo italiano propone al lector un itinerario moral por las ruinas de la capital romana:

Superbi colli, et voi sacre ruine,
che'l nome sol di Roma anchor tenette;
ahi que reliquie miserande havete,
de tante anime eccelse e pellegrine;

Teatri, archi, colossi, opre divine,
trionfal pompe, gloriose e liete;
in poco cener pur converse sete,
e fatte al volgo vil favola al fine.

Cosi se ben un tempo al tempo guerra
Fanno l'opere famose; a passo lento
E l'opre, e i nomi insieme il tempo atterra.

Vivrò dunque fra miei martir contento,

che se'l tempo da fine a cio ch'é in terra,
dara forse anchor fine al mio tormento.(7)

La vuelta al “tormento” subjetivo del último terceto retoma, como el “mártir”, la semántica religiosa de las primeras estrofas. La conclusión se puede leer como un lucimiento de la religión: el mártir víctima del imperio romano sabe que será rescatado después de esta vida, mientras que las glorias culturales de la antigüedad resultarán polvo y ceniza. Pero bajo las apariencias cristianas, las metáforas dejan entrever un discurso petrarquista: el amante sufre por el rigor de su señora. El último verso no aclara el asunto, porque el tormento que sólo acaba con la muerte puede ser tanto martirio como ‘dulce malum’ erótico. Sin embargo, la extraña analogía queda implícita, y no se atreve a invocar una ayuda trascendente para un sufrimiento que puede ser profano. El consuelo que busca el poeta, a pesar de sus metáforas religiosas, es enteramente limitada a este mundo. En consecuencia, la idea de *restauratio* misma resulta algo debilitada por el último verso, que no se consuela con la idea de continuidad, sino con la de discontinuidad.

Es característico para la complejidad del texto humanista que este juego de sorpresas y ambigüedades ingeniosas, que acaba por el triunfo de lo discontinuo, suponga el conocimiento de algunos tópicos en los que se manifiesta la continuidad de los textos antiguos. Para descartar el *exegi monumentum* (Horatii, Carmina, liber tertius, 30), hay que llamarlo a la memoria del lector y por eso eternizarlo en el poema mismo. Y eso es lo que hace Castiglione en “*Superbi colli*”. Roma, las “sacre ruine”, es el nombre de una unidad, inscrito en las ruinas mismas, y como ellas amenazado por el olvido, por la destrucción total. Hay un *in crescendo* que va de los cuartetos a los tercetos. Los cuartetos invocan el tópico de Horacio para luego descartarlo: Las “*opre divine*” decaen hasta a la “vil favola” del vulgo y al “nombre” que queda de las obras perdidas. Más aún, el tiempo va destruir hasta esos nombres, “*a passo lento e l'opre e i nomi insieme il tempo atterra*”. En este verso se expresa el otro lado de la experiencia humanista, la pérdida posible de los trozos mismos que se consigue rescatar del pasado. No cabe duda de que las ruinas, en el soneto de Castiglione, incluyen hasta los textos y documentos. La destrucción no hace distinción entre el lugar histórico y el lugar geográfico, sino que sólo hay varios estados temporales de eliminación progresiva, que conducen al gran silogismo final.

El cierre del poema exige una relectura total del texto en términos petrarquistas: es decir una destrucción del sentido establecido antes, e incluso del lugar común de Horacio, puesto que el ‘*monumentum*’ no tiene mucho que ver con el ‘*dulce malum*’. El lector que sigue el itinerario de esta segunda lectura puede ver que lo ruin se extiende

más allá de las obras y de sus nombres y hasta llega a su sentido, su entendimiento. El séptimo poema de las Antiquitez de Rome de Du Bellay pone en relieve esta derrota del texto, que se vuelve una spolia para el traductor. Su versión francesa del soneto de Castiglione introduce esta idea por la noción de “publiques rapines” (v. 8), de los que todos recogen trozos para construir sus textos (Du Bellay, 1966). Efectivamente, la traducción misma sustituye el teatro y el martirio por elementos arquitectónicos más típicos del país de los catedrales –las “pointes du ciel voisines”– y un modo más explícito de hablar de sus “tristes désirs” (Vinken, 2001: 143). En la medida en que el texto construido del otro sirve de carrera para un nuevo edificio, los temas se pronuncian con más claridad. En Castiglione la ambivalencia rebasa estos límites: el texto entero se vuelve alegoría, la alegoría ejemplificada por la temporalidad de todos los sentidos, contruidos sobre las ruinas de otros sentidos. A pesar de su ingenio culto y de su conclusión expresa, el sentimiento de base es pesimista. Es que las ruinas que tendrían que consolarlo son sus mismos poemas, y estos no pueden sino más que recordar su pena al poeta. Antes de volver al soneto de Garcilaso, puede resumirse que la analogía entre el mundo y las pasiones del poeta, que se pronuncia casi como silogismo en el soneto de Castiglione, prueba, con la vanidad de toda actividad cultural, también la vanidad del arte poética. Du Bellay emplea el mismo método de la analogía fundada en lógica, pero trata de fundar la realidad de la translatio en su poema mismo, lugar de cambios frente al modelo italiano. Para ambos, Roma es como un lugar de pasaje entre el microcosmos subjetivo y el macrocosmos del mundo: el silogismo, por no ser algo muy estable, al menos es explícito y ayuda a comprender la retórica arruinada o desengañada.(8) Hay que constatar que la lógica ya no sirve como arte suplementaria en el soneto de Garcilaso, que carece de tal argumento explícito, a pesar de la semejanza con el modelo de Castiglione.

5. Las ruinas como emblema

Gutierre de Cetina traduce el poema de Castiglione al castellano, reemplazando Roma por Cartago, ciudad célebre por el modelo de Garcilaso.

Excelso monte do el romano estrago
eterna mostrará vuestra memoria;
soberbios edificios do la gloria
aún resplandece de la gran Cartago;

desierta playa, que apaible lago
lleno fuiste de triunfos y victoria;

despedazados mármoles, historia
en quien se ve cuál es del mundo el pago;

arcos, anfiteatro, baños, templo,
que fuiste edificios celebrados
y agora apenas vemos las señales;

gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo:
que si del tiempo fuiste derribados,
el tiempo derribar podrá mis males. (López Bueno, 1981: 210)

Mientras que el poema de Castiglione exige ser deshecho, para descubrir la queja petrarquista bajo la enseñanza moral cristiana, la traslación de Cetina añade otra sorpresa. Encuentra un modo de conciliar las ciudades derrotadas cuya diferencia estructural había sido re-calcada ya por el soneto de Garcilaso. Para Cetina, las ruinas de Cartago enseñan la grandeza de Roma junto a la de Cartago. La memoria del “estrage”, del acontecimiento militar, como el verso de Virgilio, vincula a los eternos enemigos. Los desastres de la guerra forman el deslinde común de los dos imperios: cicatrices, huellas tanto del destruido como del destructor.

Esa forma logra integrar las ambivalencias que el poema de Garcilaso introduce cuando traslada el tópico de Roma a Cartago. Al mismo tiempo los versos de Cetina otorgan al poeta una identidad positiva. En vez de deshacerse en llanto y cenizas, toma poder de la semántica militar y moral. Es verdad que este poder es solamente de naturaleza emblemática. Sin embargo, el poeta cuenta con la autoridad de los textos anteriores, y particularmente de Garcilaso para cambiar el rostro alegórico del mundo. En la suerte común de los imperios, se sobreentiende una valoración más positiva de las ciudades destruidas, mezclando el sentido moral con el arte poética. El poema de Cetina se lee, en este sentido, como uno de los emblemas de Andrea Alciati. En el plano de fondo de los emblemas de Alciati hay a menudo una arquitectura ideal, pero también muchísimos trozos de edificios en ruinas. De modo paradójico, la ruina más claramente reconocible como tal, y colocada en el primer plano, no se menciona ni en la inscripción ni en la suscripción de esa imagen (Zafra, 2003: 143-144). Sin embargo, se ven los vestigios de un teatro antiguo (a la izquierda, abajo) y de arcos. Esos elementos, que se encuentran también en el poema de Castiglione, probablemente pertenecen a una enumeración tópica vinculada con la ciudad antigua. La *inscriptio* es de orden moral: “Que no se deuen hazer mal los semejantes”. La *subscriptio* se refiere a un detalle apenas visible en la imagen, un ruiseñor teniendo una cigarra en su pico.

La analogía va del cantar de las aves al cantar de los poetas y a la actividad cultural en un sentido más amplio (“los de un mismo officio”). Por la imagen del teatro y del templo derrocados, el caso del ruiseñor que se nutre de insectos cantadores adquiere una dimensión cultural. Es esa una visión muy cruel de la traslación histórica del poder, y cabe preguntarse si la imagen no alude al “Sacco di roma” —al menos el silencio del texto sobre las ruinas que se ven en la imagen lo sugiere. Las ruinas no inspiran satisfacción estética, como sugiere Georg Simmel en el siglo pasado, por su estado casi natural frente a lo que él llama la “tragedia de la cultura”, sino porque enseñan otro género de tragedias. La vuelta a la naturaleza se impone como castigo de una transgresión mitológica: el palacio del rey que viola y mutila a Filomela, la hermana de su esposa Procne, se derrumbará todo como él y sus víctimas se vuelven pájaros (Ovidi Nasonis, *Metamorphoseon*, liber sextus, vv. 667-670). Como el ruiseñor de la imagen representa el nuevo ser de Filomela, la víctima se ha vuelto perseguidor. El argumento contrasta con el tópico del quemador quemado o vencedor vencido: en el caso del ruiseñor, el poema no se deshace en cenizas, sino que lleva la violencia al nivel de la justa poética. La práctica cultural de esas justas, que atraviesan el barroco español, dan un sentido marcial a la poesía, equiparando el poeta al héroe trágico o al guerrero.

Además de guerrero, el poeta de Cetina es una autoridad moral. Frente a las ruinas como una cicatriz significativa, una forma intermediaria entre dos enemigos, el poeta elige una posición filosófica, exenta de pasiones. Su poema será tanto “ejemplo” poético como ejemplo moral. Puesto que en la sustitución voluntaria de un lugar por otro manifiesta la libertad del poeta, la sabiduría que muestra Cetina se encuentra en el punto opuesto del “me deshago” de Garcilaso. “Mis males” son una expresión más abstracta y menos aguda del sufrimiento que el “tormento” de Castiglione; además implican un juicio axiológico que está todavía valiente, al lado de las pasiones. Covarrubias, en su libro de emblemas morales publicado al final del Siglo XVI, mostrará la ruina como símbolo de las pasiones, y del hombre sabio que mantiene su integridad a pesar del desastre.⁽⁹⁾ Si no se conocieran los distintos modelos de Cetina, tanto el poema italiano como el soneto de Garcilaso, el sentido moral cubriría enteramente el problema petrarquista. Es el establecimiento de una analogía fundada en preceptos morales más que en citas poéticas lo que anuncia una vigencia emblemática del poema. Gutierre de Cetina ya puede contar con dos textos-modelos muy seguros, el de Garcilaso y el de Castiglione, y sobre éstos construye un edificio triunfal, acierta integrar el sentido moral y la imagen de las ruinas. Herrera, cuando advierte el error de las ruinas inexistentes, no considera que el arte poética de Cetina implique un arte de hacer, un arte de ficción en su sentido positivo, mientras que el

soneto de Garcilaso evoca la imposibilidad de volver a algo que no revuelva, de hacer algo que no se deshaga, y así se sustrae al pensamiento.

Notas

1. Una explicación de orden político podría ser el "Sacco di Roma", la destrucción de la ciudad por el ejército de Carlos I, que daría una referencia actual a las ruinas. Es lo que afirma Ferri Coll (1995: 35), añadiendo que Cetina quiere enlazar su soneto con el de Garcilaso. Sin embargo, la dimensión política puede reconstruirse también de modo afirmativo. La actitud dialógica, y hasta agresiva, frente a los modelos Italianos y las alusiones al "Sacco", por ejemplo, en la introducción de Boscán, es el tema de Ignacio Navarrete (1997).
2. Particularmente el artículo de B. López Bueno (1986: 59-74) indaga la evolución del topos hacia tal concretización histórica.
3. Eso es lo que sugiere también la edición de las Obras de Garcilaso por Bienvenido Morros (2001), enseñando una doble referencia a la destrucción de Cartago por Escipión y al libro cuarto de la Eneida , v. 66.
4. Garcilaso y Hurtado de Mendoza traducen estos versos, y cito la Copla V atribuida a Garcilaso, "Traduciendo cuatro versos de Ovidio" de la edición de Morros.
5. La Elegía II a Boscán da una explicación más limitada de este sentimiento: el poeta teme que su amor pueda no ser fiel mientras él está lejos. Como vuelven algunas de las imágenes del soneto, podría considerarse esta elegía como el secreto sentido del fuego que quema y destruye al poeta. Sin embargo, sería una interpretación muy libre, puesto que el yo en el soneto no dice que sufra por celos. De hecho, calla la causa de su sufrimiento, y por eso necesita la 'voz' del lugar común de Cartago. A esto puede añadirse que el soneto exalta el furor de Marte, o al menos es neutral, mientras que la elegía lamenta al "crudo, oh riguroso, oh fiero Marte" que lleva siempre al amante "del furor delante" (v. 94 y v. 99). Por lo tanto, lo único que tienen en común los dos poemas del guerrero con Boscán es un análisis muy marcado de las pasiones.
6. La muerte de esta reina, así lo dice otro poema de Garcilaso, la Égloga II, ocurre fuera del hado, y Herrera insiste en el valor trágico de esta muerte fatal, "ante diem".
7. Cito el texto de Castiglione del comentario de Fernando de Herrera (1998: 215 y ss.)
8. La tesis del Du Bellay desengañado pertenece al libro de B. Vinken (p. 5) y se refiere a un modelo histórico pesimista, centrado en la guerra civil descrita por Lucano, y opuesto a la genealogía de la paz augustea que hace Virgilio en su Eneida . La descripción de un proyecto opuesto al 'renacimiento', que consiste en exponer las ruinas de lo antiguo en vez de restaurarlas, es muy cercana a mi propio argumento sobre el pesimismo que forma un nivel del poema de Garcilaso, y se expresa más claramente en el emblema de Alciati.
9. Sebastián de Covarrubias Orozco (1978: 215) toma un mote de Horacio, el que, en el libro tres de sus Carminae, en la Oda III , dice: "Impavidum ferient ruinae". Es precisamente lo contrario de lo que describe Garcilaso.

Bibliografía

1. Du Bellay, Joachim, 1966. Les Regrets et autres Œuvres Poétiques: Suivis des Antiquitez de Rome. Plus un songe ou vision sur le mesme subject , Texte établi par J. Jolliffe. Introd. et comm. par M. A. Screech, Genève: Droz.
2. Covarrubias Orozco, Sebastián de, 1978. Emblemas morales (Facsimil de la edición de Madrid 1610), con una introducción de C. Bravo-Villasante, Madrid: Fundación Universitaria Española.
3. Ferri Coll, José María, 1995. Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro, Alicante: Universidad.
4. Gallego Morell, A., (ed.), 1972. Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, Madrid: Gredos.
5. Herrera, Fernando de, 1998. Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580). Estudio bibliográfico de Juan Moreno, Córdoba: Universidad de Córdoba.
6. Lípoez Bueno, Begoña, (ed.), 1981. Gutierre de Cetina, Sonetos y madrigales completos, Madrid: Cátedra.
7. Lípoez Bueno, Begoña, 1986. "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro", Revista de Filología Española, LXVI, 1º-2º, Madrid: CSIC, 59-74.
8. Morros, Bienvenido, 2001. Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa, Barcelona: Crítica.
9. NAVARRETE, IGNACIO, 1997. Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista, Madrid: Gredos.
10. Simmel, Georg, 1923. "Die Ruine", en Philosophische Kultur. Gesammelte Essays, Potsdam : Kiepenheuer, 135-143.
11. Vinken, Barbara, 2001. Du Bellay und Petrarca. Das Rom der Renaissance , Tübingen: Niemeyer.
12. Zafra, Rafael, (ed.), 2003. Andrea Alciato, Los emblemas de Alciato traducidos en Rimas Españolas (Lyon 1549), "Prólogo" de Juan Gorostidi, Barcelona: José J. de Olañeta y Ediciones UIB.