

DAVID GALICIA LECHUGA  
Universidad Nacional Autónoma de México  
aresfebo@hotmail.com

AMOR Y LA INSPIRACIÓN POÉTICA<sup>1</sup>  
LOVE AND POETIC INSPIRATION

PALABRAS CLAVE:  
Inspiración poética,  
poesía amorosa,  
petrarquismo, lírica  
medieval, poética.

Es sabido que la personificación de Amor ha modelado la concepción de la poesía amorosa desde la Antigüedad. La presente propuesta se enfoca en un aspecto de esta figura poco discutido por la crítica: la inspiración poética. Se mostrará que la conformación de la creación poética fundamentada en el yo lírico se basa en una profunda relación de éste con el personaje Amor, en tanto que inspirador de la pasión y de la escritura. Se observará cómo esta idea surgió en la poética griega y cómo se desarrolló en tres momentos literarios: la elegía latina, la lírica medieval y la poesía petrarquista.

KEYWORDS:  
Poetic Inspiration,  
Love Poetry,  
Petrarchism, Medieval  
Lyric, Poetics.

*Love's personification has modeled the conception of love poetry since Antiquity. This article focuses on a little-known aspect of this personified figure. It will show that the process of poetic creation focused on the lyrical self is based on a profound relationship of the self with Love in its role as the inspiration of passion and writing. It will be observed how this idea begins with Greek poetics and how it was developed in three literary moments: the Latin elegy, Medieval lyric and Petrarchan poetry.*

<sup>1</sup> Este trabajo se deriva de mi tesis doctoral, “La personificación de Amor en la obra poética de Luis de Góngora”, para la cual he recibido una beca Conacyt.

Una de las ideas más antiguas y perdurables acerca de la creación poética es la de que el poeta en realidad es dominado por una fuerza externa fuera de su control: es ella, en realidad, la que elabora y organiza las palabras que constituyen el poema. Desde luego, esto equipara al poeta con el profeta, pues ambos no hablan por sí mismos, sino impulsados por un invencible *logos*, como ha escrito George Steiner acerca de esta peculiar *gramática de la creación*:

El verdadero poeta es hablado por el lenguaje, el poeta es el médium elegido [...]. Antes de ser nuestro, el acto de recepción es el del artista-creador. El dictado sobrenatural, que define la pretensión bíblica de una autoridad revelada, las invocaciones a las Musas en el arte, la música y la literatura occidentales son códigos de esta receptividad (2011: 97).

Cualquiera que haya leído los innumerables poemas en los que el autor recurre a las Musas o a otras divinidades reconocerá inmediatamente este tema, pero quizás no esté tan familiarizado con la participación en esta concepción poética de una figura fundamental en la poesía de Occidente: Eros/Cupido. El presente trabajo se propone un primer acercamiento al papel que ha fungido el personaje de Amor como inspirador de la poesía entre los poetas renacentistas.

Puede ser útil para analizar este aspecto considerar que la figura de Cupido y la idea de la inspiración estaban íntimamente ligadas en la poética renacentista, para la que la lírica amorosa constituía el género más difundido (Guerrero: 82-86), como prueban las siguientes palabras de Alonso López Pinciano: “Del amoroso apetito que alada furor al poético es tan cierto, que algunos hicieron a Cupido inventor de la poética. Y el Petrarca dice que el amor le hizo poeta [...]” (III: 127). En este fragmento, el Pinciano vinculaba la tradición retórica y la autoridad de quien conformaba el modelo de la lírica dominante de su tiempo. La inspiración poética que proporcionaba Amor quedaba así fundamentada en la retórica y en la práctica.

Algo que el Pinciano no dice abiertamente es que la idea de Amor como hacedor de poetas, es decir, como inspirador, se remontaba al fundamento de la filosofía de Occidente. En el *Banquete* de Platón, Agatón, el poeta en honor de quien se realiza la reunión que da pie al diálogo, relaciona el Eros con la inspiración poética:

para honrar también y a mi arte, como Eríximaco al suyo, es el dios poeta tan hábil que incluso hace poeta a otro. En efecto, todo aquel a quien toque Eros

se convierte en poeta, “aunque antes fuera extraño a las musas”. De esto, precisamente, conviene que nos sirvamos como testimonio de que Eros es, en general, un buen poeta en toda clase de creación artística (196d-e).

En las siguientes líneas Agatón pretende justificarse en el sentido de creación. Eros naturalmente es quien crea a través de la unión, así como el poeta crea uniendo las palabras (196e-197a). Sin embargo, hay una relación mucho más profunda entre Eros y la creación poética, basada en la idea de los furores.

Como parte de su posición en contra de la idea de que la poesía respondía a una técnica, Platón propone que en realidad corresponde a una fuerza exterior de procedencia divina (véase Lledó 2015: 69-88). Sócrates le dice al aedo Ion: “no es técnica lo que hay en ti al hablar sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve [...]. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos no es virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están en-diosados y posesos” (Ion, 533d-534a).

A diferencia de nosotros, para los griegos el furor o demencia no constituía algo negativo, sino una forma de comunicación con lo divino, como señala Sócrates en el *Fedro*: “a través de esa demencia, que por cierto es un don que los dioses otorgan, nos llegan grandes bienes” (244a). Resulta así el furor como una especie de conocimiento, como bien ha señalado Calasso (21). En este sentido, el conocimiento poético era revelado por los dioses al sujeto que poseían y el tipo de poesía escrita dependía de qué dios fuera el causante de la demencia (Ion 534b-c).

Por tanto, resulta lógico que la poesía amorosa terminara siendo inspirada por la posesión de Eros. Este tipo de posesión es particularmente específico. Vale la pena señalar que, entre los griegos, todas las grandes emociones se consideraban como producto de la posesión: “Cuando la vida se encendía, en el deseo o en la pena, o también en la reflexión, los héroes homéricos sabían que un dios los hacía actuar. Todo acrecentamiento repentino de la intensidad introducía en la esfera de un dios” (Calasso: 21). La posesión de Eros es de este tipo, se trata de una fuerza que nadie puede controlar:

el eros es una experiencia que ataca al amante desde afuera y toma control de su cuerpo, de su mente y de los atributos de su vida. Eros aparece de la nada, con sus alas, para invadir al amante, para despojar su cuerpo de órganos vitales y sustancia material, para debilitar su mente y distorsionar su

pensamiento, para reemplazar las condiciones normales de salud y cordura por la enfermedad y la locura (Carson: 204).

Pese a la descripción anterior, como locura, manía, demencia o furor, el deseo termina por configurarse como la forma superior de posesión, como señalaba Sócrates en el *Fedro*:

Y aquí es, precisamente, a donde viene a parar todo ese discurso sobre la cuarta forma de locura [...]. Así que, de todas las formas de “entusiasmo”, es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado (249d-e).

De este modo, al ser el amor la forma de furor más elevado, la inspiración poética que causa también resulta ser superior.

Una visión distinta de este fenómeno puede ser explorada a través de la concepción aristotélica de la creación poética. Como es sabido, para Aristóteles todos los tipos de poesía son *mímesis* o imitación (*Poética*, I, 1447a).<sup>2</sup> Esto implica un proceso de relación con el mundo, del cual el poeta obtiene una imagen que luego expresa literariamente, de acuerdo a su propia naturaleza imitativa (*Poética*, IV, 1448b). Este proceso incumbe al pensamiento, que es el que organiza el discurso, de acuerdo con Aristóteles: “Éste consiste en saber decir lo que está implicado en la acción y está adaptado a ella, lo cual precisamente, en el área de los discursos, es la actividad propia de la política y de la retórica” (*Poética*, VI, 1450b).

Sin embargo, el pensamiento no trabaja por sí mismo, sino a partir de la información que obtiene de los sentidos (Aristóteles, *Acerca del alma*, III, III, 427a). Este proceso está mediado por la imaginación, que retiene la información otorgada por los sentidos, y que aunada al juicio constituye el acto de inteligir (*Acerca del alma*, III, III, 427b-428b), de modo que lo que conforma a la imaginación corresponde ya a una forma de representación o *mímesis*, como explica Aristóteles al distinguir entre sensaciones e imágenes o *phantasia* (*Acerca del alma*, III, III, 428b). Esta *phantasia*, que constituye un primer modo de imitación es reservado en la memoria, la cual proporciona en cualquier momento estas imágenes al escritor, para poder usarlas creativamente, como enseña un extenso pasaje de la *Retórica a Herenio* (III, XVI, 28-XXIV, 40). De ahí que en la *Retórica a Herenio* se diga que la

<sup>2</sup> Esta concepción hundía sus raíces en el pensamiento platónico, en el que la *mímesis* era considerada negativamente (*República*, III, 392d-396a; X, 595a-607a). Sobre la concepción negativa de la *mímesis* en Platón, véase el trabajo de Emilio Lledó (2015: 99-112).

memoria es “*thesaurum inventorum atque ad omnium partium rhetoricae custodem*” [tesoro de las invenciones y custodio de todas las partes de la retórica] (III, xvi, 28).

Sin embargo, todo este proceso se ve afectado por Eros, que se concibe como un proceso fisiológico producto de la mirada, como explica Guillermo Serés:

La visión de un objeto deseable origina en el sujeto un deseo que, alterando la temperatura interna del cuerpo por medio del *pneuma* y del corazón, desequilibra su estado psicofisiológico. El proceso de aprehensión de la realidad que va desde el sentido común al intelecto supone que la *species* (‘fantasma’, ‘imagen’), suscitadora de la pasión, pase por la fantasía y otras instancias, siendo transportada “espiritualmente” (o sea, ‘neumáticamente’) por la sangre (55).

Este proceso culmina en la rememoración constante del objeto amado (Serés: 55-56). De modo que el enamoramiento propiciado por Eros termina por afectar también la memoria y, en consecuencia, el pensamiento se obsesiona con el deseo de lo amado y se anula la capacidad racional (Serés: 69-70). Es así que esta capacidad racional ofuscada también afecta la creación poética, puesto que ésta depende tanto del pensamiento como de cada uno de los procesos fisiológicos que Eros infecta. En tanto que el único pensamiento posible de un sujeto enamorado es el objeto de deseo, el único tema que tendrá para elaborar un poeta enamorado es el propio amor. Es así como en la tradición aristotélica Eros se convierte en un factor que modela la creación poética.

El tema de Eros / Cupido como inspirador poético se puede estudiar dentro de la construcción de Amor como personificación, y a partir de ella como personaje, en la poesía europea, especialmente en la renacentista. Como tal, debe entenderse como una representación de la pasión y de las ideas subyacentes que conforman el concepto de amor en la cultura occidental y su tradición poética.

En este sentido, hay que resaltar que la participación de Eros/Cupido como inspirador poético forma parte del *background* de la poesía amorosa desde la Antigüedad, ya sea como una idea subyacente en la métrica griega, puesto que, como se ha visto, el *eros* se consideraba como el tipo de posesión más elevado, o como parte de la famosa oposición entre épica y elegía de la poesía latina (Veyne: 143-163), como ocurre en la introducción de los Amores de Ovidio:

Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta  
 legit in exitium spicula facta meum  
 lunavitque genu sinuosum fortiter arcum  
 'quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!  
 Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas:  
 uror et in vacuo pectore regnat Amor.  
 Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat;  
 ferrea cum vestris bella valete modis.  
 Cingere litorea flaventia tempora myrto,  
 Musa per undenos emodulanda pedes.  
 (Ovidio, *Amores*, I, I, 21-30)

[En esto estaba cuando, repentinamente, aquella descuidada aljaba desastrosamente envió su aguijón contra mí y Amor dobló fuertemente el curvo arco sobre su rodilla. Y dijo: "Recibe esta obra para que cantes, poeta". ;Miserable de mí! Aquel niño tiene certeras flechas y ahora Amor reina en el vacío pecho. Mi obra nace con seis números y continúa con cinco; saludad con vuestros compases la insensible guerra. Musa, ciñe los tiempos amarillos con el mirto del mar, canta con versos de once pies.]

Este fragmento ovidiano se construye a partir de una compleja relación entre el yo poético y Amor, en tanto que el yo poético se presenta como autor. Esta construcción pseudo-autobiográfica modela la poesía elegíaca y la constituye en una especie de autoconciencia poética en la que el yo es un elemento fundamental.

Esta propuesta la podemos encontrar entre los griegos, para quienes la autoconciencia era esencial en la poesía mélica, como ha demostrado Anne Carson (63); a su vez, esta autoconciencia coincide con la creación de la escritura, para la que el sujeto es fundamental (Carson: 65-66). En la elegía latina, a su vez, nace una concepción que identifica al yo como poeta y enamorado (Veyne: 158).

Dentro de esta construcción, la inspiración de Cupido se conjugará con un par de metáforas especialmente valiosas para los elegíacos: la milicia y la esclavitud amorosas. La primera se relaciona profundamente con el conflicto entre elegía y épica, y constituye un rechazo a las instituciones romanas, que presumían que el buen ciudadano es un soldado de la ciudad. El yo elegíaco se rehúsa a ser un buen ciudadano y prefiere la simbólica batalla erótica, a la vez que se niega a poner su poesía al servicio del estado (Veyne: 143-149). Dentro de esta construcción el yo no tiene otra

opción que servir al Amor en su guerra y por tanto cantarla. El poeta presumirá que este acto le dará una gloria suprema, mayor que la del poeta épico:

te quoque si certo puer hic concusserit arcu  
 †quod nollim nostros e violasset deos,  
 longe castra tibi, longe miser agmina septem  
 flebis in aeterno surda iacere situ;  
 et frustra cupies mollem componere versum  
 nec tibi subiciet carmina serus Amor.  
 tum me non humilem mirabere saepe poetam,  
 tunc ego Romanis praeferar ingeniis;  
 nec poterunt iuvenes nostro reticere sepulcro  
 ‘Ardoris nostri magne poeta iaces’.  
 tu cave nostra tuo contempnas carmina fastu:  
 saepe venit magno faenore tardus Amor.  
 (Propertio, I, VII, 15-26)

[Si a ti este niño también te hiriera con su certero arco (;que nuestros dioses no quieran que con él te lastime!), llorarás miserable los campamentos alejados de ti, alejados los siete ejércitos, eternamente sordos; y en vano desearás componer suaves versos ni tardíamente Amor te inspirará poemas. No me considerarás más como un humilde poeta, entonces me preferirás entre los ingenios romanos; ni los jóvenes podrán callar ante mi sepulcro: “Yaces entre los árboles, nuestro más grande poeta”. Cuida de darle valor a mis poemas, a menudo Amor trae tardíamente honor.]

No creo que sea en vano repetir que amar, escribir poesía y servir al dios de Amor son equivalentes (Veyne: 152-159). El poeta no puede hacer otra cosa sino dedicarle sus versos al dios que lo domina y a cambio obtiene un gran honor. Escribir poesía inspirada por el dios, vivir la vida dedicada al amor, hacen a Propertio el mayor de los poetas.

El tópico de la milicia se relaciona fuertemente con el de la esclavitud, ya que ambos son una especie de servicio obligado y ello a su vez los vincula a la manera en que la pasión amorosa se manifiesta en el amante:

En Roma, el soldado estaba ligado a su superior por medio de un juramento; desde ese mismo instante, ya no se pertenecía a sí mismo, y no volvía a ser libre hasta que no finalizara su “servicio”. Del mismo modo, para alcan-

zar el amor se hace preciso renunciar a cualquier forma de libertad, vagabundear por las noches, en fin, ¡no pensar más en uno mismo sino estar dispuesto a todo con tal de volver a encontrarse con la amada! (Grimal: 172).

Una de las obligaciones que impone esta esclavitud es escribir versos que honren al dios, con el abandono de los otros tipos de poesía. Tibulo, por ejemplo, declara que, debido a las heridas que le ha hecho Cupido, no puede dedicarse ahora a la poesía inspirada por el otro flechador, Apolo, sino sólo a la que honre a su nuevo amo, mientras que tal entrega le causa un sufrimiento indecible (II, v, 105-112). Igualmente, Propertio nos comunica que el Amor lo obligó a abandonar a todas las demás musas y a encerrarse en el bosque, dedicado sólo a cantarle (II, XIIIa, 1-8). El yo se convierte así en el “amante llorón de tiempo completo” que protagonizará toda la poesía amorosa de Occidente hasta la fecha.

En este sentido, el discurso elegíaco es contestatario, ya que la esclavitud se concebía como una condición vergonzosa, a la que se aúna el sufrimiento por estar sujeto a un amo voluble y malvado como es Amor (Grimal: 171-173; Veyne: 185-191). Sin embargo, paradójicamente, el yo encuentra en su práctica poética un motivo de ensalzamiento, ya que sus escritos son inspirados por un dios.

Como muchos otros elementos fundamentales de la Antigüedad, la noción de Amor como un inspirador poético se diluye, aunque no desaparece, en la Edad Media. En primer lugar, se ha perdido la noción de Amor como un personaje con características distintivas y ha pasado más bien a ser una personificación, un símbolo, dentro del complejo sistema alegórico medieval.

Asimismo, se puede decir que esta idea desaparece en tanto que no se presenta influenciada por las preconcepciones de la poética antigua arriba descritas, sino que surge como un motivo natural de la lógica que rige a la poesía. Por ejemplo, en la trovadoresca, en tanto que el yo se presenta como amante y el amor es el tema de su canto y lo que provoca su sentimiento, la personificación de Amor se presentará como la fuerza que impulsa el canto y le otorga excelencia, como ocurre en el inicio del siguiente poema de Bernart de Ventador:

Chantarns no pot gaire valer,  
si d'ins dal cor no mou lo chans;  
ni chans no pot dal cor mover;  
si no i es fin'amors coraus.



Per so es mos chantars cabaus  
 qu'en joi d'amor ai et enten  
 la boch'e-ls olhs e-l cor e-l sen  
 (Riquer, núm. 55, vv. 1-7).

[Poco puede valer el cantar si el canto no surge de dentro del corazón, y el canto no puede surgir del corazón si en él no hay leal amor cordial. Por esto mi cantar es perfecto, porque tengo y empleo la boca, los ojos, el corazón y el juicio en el gozo de amor (trad. Riquer)].

Como puede observarse, quien inspira la poesía no es el Eros de la Antigüedad, sino el *fin'amor* o amor cortés medieval. Este concepto rige como un valor supremo el mundo de los trovadores y se encuentra profundamente relacionado con la concepción de nobleza (Singer: 42-44), como Denis de Rougemont señala en su clásico estudio: “Desde el siglo XII provenzal el amor era considerado algo noble. No solamente ennoblecía sino que otorgaba título de nobleza: los trovadores accedían socialmente al nivel de la aristocracia, que los trataba como iguales” (286).

En este sentido, vale recordar que la nobleza viene aunada con la excelencia, como explica Irving Singer: “se supone siempre que la nobleza del amor —cualquiera que sea su origen— mejora a los amantes como seres humanos. Si no tuvieran amor, o lo hubieran perdido, su vida perdería su sabor” (42). El trovador es mejor que los otros hombres debido a que ama, y este amor permea todas sus acciones, incluida, por supuesto, la de la escritura poética. De este modo, el amor cortés, que es superior a todo, le otorga una excelencia estética a la poesía de los trovadores, como se puede apreciar en los siguientes versos de Arnaut Daniel:

En cest sonet coind'e leri  
 fauc motz e capuig e doli,  
 e serant verai e cert  
 quan n'aurai passat la lima;  
 qu'Amors marves plan'e daura  
 mon chantar, que de liei mou  
 que pretz manten e governa  
 (Riquer, núm. 116, vv. 1-7).

[En esta melodía graciosa y alegre hago palabras y las acepillo y desbasto, y serán verdaderas y ciertas cuando haya pasado la lima; pues Amor al punto

allana y dora mi cantar, que procede de aquella que más tiene y gobierna mérito (trad. Riquer)].

El poeta medieval ciertamente está consciente de que la excelencia poética es producto de la técnica, pero no por ello abandona el mundo de concepciones que le rige. La poesía amorosa apunta a la excelencia porque es provocada por el sentimiento más elevado que puede tener un ser humano. La inspiración provocada por el amor cortés ennoblece a la misma poesía y la coloca en un plano sublime.

La inspiración poética de Amor conforma así una de las ideas sobre las que se sustenta la concepción de la poesía lírica como un género elevado en la poesía romance de la Edad Media. Los poetas promocionaron la idea de, en tanto que la pasión era considerada el ideal más elevado del ser humano, la poesía que hablaba sobre éste debía ser también la mejor (Auerbach, 1950: 137-138 y 179; 1969: 209-219), como explica Erich Auerbach: “Así, el amor de los provenzales y el del nuevo estilo se ha convertido, en realidad, en el verdadero tema de la primera poesía europea de tono elevado posterior a lo grecolatino. [...] Así, pues, el amor no sólo fue admitido entre los temas del estilo elevado, sino que se convirtió en ‘el más importante de ellos, susceptible de posibilitar un renacimiento de ese estilo’” (1969: 217). El poema elevado requería, como en la épica antigua, una fuerza exterior que lo inspirase.

Este tipo de concepción acerca de la poesía se encuentra expuesta en la obra de Dante, quien no sólo trae de nuevo las discusiones retóricas de la Antigüedad (Auerbach, 1969: 214), sino que también presenta, al igual que los demás escritores del *dolce stil novo*, la construcción fisiológica de la pasión, a partir de las fuentes médicas griegas. Renace de esta manera una forma específica que concibe a la pasión poética como un inspirador poético, a partir de los procesos fisiológicos que involucran el enamoramiento, según los había expuesto la tradición aristotélica (Nardi: 135-172). Así lo podemos corroborar si revisamos algunos pasajes de la *Vita nova*, en los que Amor tiene una importante función en la imaginación del yo, como aquel en donde describe el momento de su enamoramiento:

D'allora innanzi dico che Amore senoreggiò la mia anima, la qual fu sì posto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria, per la virtù che li dava la mia imaginazione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. E' mi comandava molte volte ch'io cercasse per vedere questa angiola giovanissima [...]. E avegna che la sua

imagine, la qual continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù che nulla volta sofferse ch'Amore mi regesse sanza 'l fedel consiglio de la Ragione in quelle cose là ove total consiglio fosse utile a udire (1.8-10).

[Digo que, de ese momento en adelante, Amor se enseñoreó de mi alma, que se puso a su disposición, y comenzó a tener sobre mi tanta seguridad y señorío, a causa de la virtud que le daba mi imaginación de que me convenía hacer todo completamente a su voluntad. Y me mandaba muchas veces que buscase ver a esta jovencísima ángel [...] Y cuando venía a mí su imagen, la cual estaba siempre conmigo, Amor cobraba valor para enseñorearse de mí, y todavía tenía en sí mismo la muy noble virtud de que en ninguna hora soportase que Amor me rigiese sin el fiel consejo de la Razón, de tal modo que ésta tuviese un consejo útil de oír.]

Sin describirlo completamente, Dante recurre a la idea del enamoramiento a través de la vista, el cual termina por dominar a la imaginación del yo y todas sus capacidades intelectivas. A través de este proceso, como ya se ha visto, se puede explicar la inspiración poética de Amor, puesto que las facultades del entendimiento están gobernadas por él. Así, la memoria y la fantasía, fundamentales para la creación poética, no pueden provocar otras palabras que no sean las que dicta la pasión, como explica Dante en este fragmento: *“molte volte io mi dolea quando la mia memoria movesse la fantasia a imaginare quale Amor mi face. [...] Amore spesse volte di subito m'assalta sì forte che 'n me non rimanea altro di vita se non un pensero che parlava di questa donna”* [muchas veces me dolía cuando mi memoria movía a la fantasía a imaginar lo que Amor hacía. [...] en otras ocasiones, Amor me asalta de improviso, tan fuertemente, que no permanece otra huella de vida, si no sólo un pensamiento que habla de esta mujer] (9.2-3).

De este modo, la inspiración poética de Amor es indirecta, puesto que el sentimiento que le provoca es de tal naturaleza que domina todo su ser, incluso la poesía. La fuerza de la pasión así provocada es tal que puede dejarse traslucir en los versos y transmitirse con igual fuerza al receptor, como pretende Dante en el siguiente fragmento:

Io dico che, pensando 'l suo valore,  
Amor sì dolce mi sí fa sentire  
che, s'io allora non perdessi ardire,  
farei parlando innamorar la gente  
(10.15-16, vv. 5-8).

[Digo que, pensando en el valor de mi amada, Amor me hace sentir tan dulcemente, que, si en ese momento no me atreviera, hablando haría enamorarse a la gente].

Dante presenta, por primera vez en siglos, el complejo sistema de la inspiración poética y su intenso poder, según lo habían imaginado los antiguos. Esta construcción recién redescubierta cobraría un nuevo sentido en la poesía de Petrarca.

Puede considerarse que la propuesta del *Canzoniere* consiste en la recuperación de la poética amorosa antigua, particularmente la elegíaca, al conformar un texto unitario a partir de una serie de poemas líricos (Foster: 55-77; Rico: 141; Santagata: 198), como bien ha formulado Foster: “El *Canzoniere* fue el primer libro de poemas, seleccionado y editado por el propio poeta en Occidente, desde el fin del mundo antiguo” (76). De igual manera, la escritura de los petrarquistas se centrará alrededor del yo, al utilizar un complejo proceso de *self-fashioning* en el que el sujeto se presenta como autor y amante, y alrededor de su experiencia sentimental se construye el lenguaje poético (Ruiz Pérez: 150-151).

Esta doble dimensión es fundamental para el tópico aquí analizado, puesto que en la poesía petrarquista se identifican la experiencia, el sentimiento amoroso y la escritura. Así, el yo amante es poseído por la fuerza exterior de Cupido, que terminará por dominar todas las áreas de su ser, incluyendo la facultad intelectual, mediante la cual escribe poesía.

Varios ejemplos de esto los podemos encontrar en la poesía de Petrarca, alrededor de la cual se formula la poética renacentista. Dentro de la construcción pseudo-autobiográfica que caracteriza su obra, la vida en el *Canzoniere* se identifica con la pasión y ésta es el tema principal de la escritura. Esta constitución le permite al aretino rescatar la propuesta clásica de un Amor que obliga al yo a escribir acerca de su propia experiencia:

Più volte Amor m’avea già detto: “Scrivi,  
scrivi quel che vedesti in lettere d’oro,  
sì come i miei seguaci discoloro,  
e ’n un momento gli fo morti e vivi.  
Un tempo fu che ’n te stesso ’l sentivi,  
volgare esempio a l’amoroso coro;  
poi di man mi ti tolse altro lavoro;  
ma già ti raggiuns’io mentre fuggivi.

E se' begli occhi, ond'io me ti mostrai  
e là dov'era il mio dolce ridotto  
quando ti ruppi al cor tanta durezza,  
mi rendon l'arco ch'ogni cosa spezza,  
forse no avrai sempre il viso asciutto:  
ch'i' mi pasco di lagrime, e tu 'l sai" (93).

[Muchas veces Amor me ha dicho: "Escribe, escribe lo que viste en letras de oro, la manera en que hago palidecer a quienes me siguen, y en un momento los hago estar muertos y vivos. Hubo un tiempo en que tú mismo lo sentías, como vulgar ejemplo al amoroso coro; después otra labor te quitó de mis manos; pero te alcancé mientras huías. Y si los bellos ojos, donde a ti me mostraba, y esa otra parte, donde estaba mi dulce refugio cuando te quebré la dureza tan grande del corazón, me dan el arco que toda cosa rompe, quizás no tendrás siempre el rostro seco: pues me alimento de lágrimas y tú lo sabes".]

Petrarca se vale de otro tópico, que sería caro a sus seguidores: el del Amor como interlocutor del yo (Romojaro: 48); uno un tanto especial, puesto que empieza por dar órdenes, y éstas consisten en la escritura. En esta construcción Amor insiste en que se haga énfasis en sus efectos: la pérdida de color en el semblante del amante, así como la contrariedad del sentimiento amoroso expresado en las imágenes de vida y muerte.

Tras estas órdenes, Amor le recuerda al yo su experiencia: es de ella de la que debe escribir. Y a través de su descripción se crea una imagen tanto del yo como de Amor. Este acto es, sin duda, metaliterario: ya que refiere tanto a lo que ocurre en todo el libro como en los versos restantes del poema. Por un lado, se plantea al yo como ejemplo de amante, que ahora rechaza la pasión y la escritura acerca de ésta; sin embargo, Amor afirma que esta situación no durará mucho, ya que, a través de los ojos de la amada, podrá someter al yo y obligarle a que escriba acerca de su pasión.

Vale la pena señalar que esta estructura implica una elevación de la poesía amorosa, puesto que Cupido demanda que sea escrita en letras de oro. La influencia clásica que dignificaba a la lírica se deja sentir aquí.

La reflexión metaliteraria con base en este tópico debió ser insistente en Petrarca: vida, pasión y escritura constituían lo mismo para él, y se veía obligado a mencionarlo explícitamente. El personaje de Amor le venía como anillo al dedo para conseguirlo, a la vez que lo unía con otros tópicos, tales como las imágenes bélicas:

Dolci rime leggiadre  
 che nel primiero assalto  
 d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme,  
 chi verrà mai che squadre  
 questo mio cor di smalto  
 ch'almen com'io solea possa sforgarme?  
 Ch'aver dentro a lui parme  
 un che madonna sempre  
 depinge e de lei parla:  
 a voler poi ritrarla  
 per me non basto, e par ch'io me ne stempre  
 (125, vv. 27-37).

[Dulces rimas hermosas, que usé en el primer asalto de Amor, cuando no tenía otras armas, ¿quién vendrá que rompa este corazón mío de esmalte, que al menos, como yo solía, pueda aliviarme? Me parece que tengo dentro de él aquel que a mi señora siempre dibuja y habla de ella; y al querer retratarla no me basto por mí mismo y me parece deshacerme.]

Dentro del tópico de la guerra con Amor, los versos se tornan aquí en la única defensa del yo. La escritura se vuelve un beneficio; a través de ella, frente a los sufrimientos que le provoca el deseo, puede tener presente la imagen de Laura, que lo consuela en su soledad.

Petrarca también recurre a estas metáforas para realizar la conocida *captatio benevolentiae*, expresada a través de las fórmulas de *humilitas*:

Però ch'Amor mi sforza  
 e di saver mi spoglia,  
 parlo in rime aspre, e di dolcezza ignude:  
 ma non sempre a la scorza  
 ramo, né in fior, né 'n foglia  
 mostra di for sua natural vertude (125, vv. 14-19).

[Pero ya Amor me fuerza y me priva de saber, hablo en rimas ásperas y desnudas de dulzura: pues, sin embargo, no siempre las ramas, ni la flor, ni la hoja, muestran por fuera su natural virtud.]

La metáfora bélica coloca a Amor como vencedor sobre el yo, con el que puede hacer lo que desee. De este modo, afecta el intelecto y lo obli-

ga a escribir. Sin embargo, la alteración intelectual trastorna la escritura, puesto que ésta depende de las capacidades y dotes espirituales del yo, afectadas actualmente por el deseo. De este modo, la voz poética presenta un arte imperfecto: pese a lo apasionado de los versos, la técnica no es suficientemente expresiva y el receptor debe disculpar la imperfección poética, producto de la misma pasión que inspira al yo.

En este sentido, habría que señalar que esta justificación de la imperfección de la escritura debido a la inspiración de Amor debió de serle llamativa a Petrarca, quien la formula en el soneto 74 del *Canzoniere*: “[... ] *le carte / ch’i’ vo empiendo di voi: se ’n ciò fallassi, / colpa d’Amor, non già defecto d’arte*” [las cartas que lleno de vos: si en esto fallase, es culpa de Amor, no defecto del arte] (vv. 12-14). Cabe destacar que esta construcción también tuvo éxito entre sus seguidores, como Boscán, quien expresa:

Canción: a mí me pesa  
d’aver hablado así, tan duramente,  
mas Amor no consiente  
templança, que’s muy grande su enemiga.  
Cualquier cosa que diga,  
perdonármela a mí será razón,  
que ya perdona más mi corazón (II, LIII, vv. 131-137).

Se cumple así tanto la expresión sentimental del yo poseído por una fuerza que es incapaz de controlar, como la debida tónica de la *humilitas*, mediante la cual el autor consigue la necesaria empatía de su receptor, que disculpa y se asombra ante la creación poética inspirada por el deseo, según se verá a continuación.

La formulación de la inspiración poética causada por Amor, como se ha visto, es repetida por los poetas petrarquizantes, a veces sin la intensidad y el éxito expresivo de Petrarca. Consta también, a menudo, la resistencia a la escritura, como en el diálogo entre el yo y Amor que plantea Bembo:

—Ch’io scriva di costei, ben m’hai tu detto  
più volte, Amor; ma ciò, lasso, che vale?  
Non ho né spero aver da salir ale,  
né spero incarco a sì celeste obietto.  
—Ella ti scorgerà, ch’ogni imperfetto  
desta a virtute, e di stil fosco e frale  
potrà per grazia far chiaro immortale,

dandogli forma da sì bel suggetto.  
 —Forse non degna me di tanto onore.  
 —Anzi nessun; pur se ti fidi in noi,  
 esser pò, ch'arco in van sempre non scocchi.  
 —Ma che dirò, Signor, prima? che poi?  
 —Quel ch'io t'ho già di lei scritto nel core,  
 e quel, che leggerai ne' suoi begli occhi (VIII).

[—Que yo escriba de esto me has dicho muchas veces, Amor; pero esto, triste, ¿qué importa? No tengo alas ni espero que me salgan, ni espero así acercarme a un celeste objeto. —Ella te encontrará, que todo imperfecto encuentra la virtud, y del estilo hosco e inacabado podrá por gracia hacer claro e inmortal, dándole su forma un bello sujeto. —Quizá no sea digno de tanto honor. —Ninguno lo es; pero si crees en nosotros, puede ser, pues nunca saco el arco en vano. —Pero ¿qué diré, señor, primero? ¿Qué puedo? —Aquello que ya te he escrito sobre ella en el corazón y lo que leerás en sus bellos ojos.]

Todo el diálogo se construye en las múltiples excusas que el yo de Bembo presenta a Amor para no escribir, a las cuales éste siempre responde. Los tercetos son probablemente lo más llamativo debido a la metáfora escrituraria: el yo no puede excusarse fácilmente de escribir, puesto que su pasión *está escrita* por Amor en su corazón y puede leerla en los ojos de su dama.<sup>3</sup> La relación entre deseo y escritura se hace evidente: las dos son una misma.

Como se puede ver, el diálogo es un recurso común de este tópico, puesto que permitía la expresión sentimental de la pasión y daba lugar a otro tipo de *loci*, tales como los de la *humilitas*. Es natural que también haya llamado la atención de los poetas españoles, especialmente en aquellos que seguían más de cerca el modelo de Petrarca, como Boscán:

Gran tiempo ha que Amor me dize “scrive,  
 scrive lo que'n ti yo tengo'scrito

<sup>3</sup> La pasión como algo escrito en el corazón era ya una metáfora conocida, la utiliza Petrarca en el famoso soneto en el que repite a cada momento el nombre de Laura (5, v. 2), así como en Ausiàs March: “Ma opinió és en mon cor escrita [...]” [Mi forma de actuar está escrita en mi corazón] (LXII, VII, v. 49). Sin embargo, parece ser que son estos versos de Bembo los que inspiraron el más famoso poema de Garcilaso: “Escrito ‘stá en mi alma vuestro gesto / y cuanto yo escribir de vos deseo: / vos sola lo escribistes; yo lo leo, / tan solo, que aun de vos me guardo en esto” (soneto v, vv. 1-4).



de letra que jamás será borrada”.

Respondo yo: “D’un mal tan infinito,  
 ¿qué’scriviré, si mi alma siempre bive  
 confusa en su dolor, triste y turbada?  
 Biva es mi pena, y pienso que’s soñada.  
 ¿Por qué andan tan confusos mis concetos,  
 que ya no sé si siento lo que siento?  
 Solía mi tormento  
 hazer en mí conformes sus efetos,  
 hazíame llorar de’ntristecido,  
 y embravecer si agravios padecía,  
 y ablandarme de no sé qué muy presto.  
 Agora yo no sé, triste, qué’s esto,  
 ni sé ya qué dolencia es ésta mía,  
 que nunca’stoy d’Amor tan afligido  
 que otra cosa no muestra mi sentido”  
 (II, CIII, vv. 1-18).

Casi todas las imágenes relativas al tópico que se está revisando se encuentran en Petrarca: el mandato de Amor, la inspiración poética formulada en lo que el dios ha escrito en el interior del amante, la renuencia de la voz poética a escribir... Sin embargo, algo hay de nuevo y se encuentra en la expresión del mundo interior: la excusa del yo recae en que el estado en que se encuentra es de tal naturaleza que no puede reconocer el mundo y, mucho menos, producir versos armoniosos. Boscán aprovecha el tópico para narrar la intensidad de un sufrimiento, que el mismo yo parece no comprender, como muestra la abundancia de preguntas que pueblan el fragmento.

Es posible encontrar una reelaboración de esta formulación boscaniana en la canción 7 de Camões:

Manda-me Amor que cante docemente  
 O que ele em minh’alma tem impresso,  
 Com pressuposto de desabafar-me;  
 E, porque con meu mal seja contente,  
 Diz que o ser de tão lindos olhos preso,  
 Cantá-lo bastaria a contentar-me.  
 Este excelente modo de enganar-me  
 Tomara eu só de Amor por interesse,

Se não se arrependesse,  
 Com a pena o engenho escurecendo.  
 Pórem a mais me atrevo,  
 Em virtude do gesto de que escrevo;  
 E se é mais o que canto que o que entendo,  
 Invoco o lindo aspeito,  
 Que pode mais que Amor, em meu defeito (vv. 1-15).

[Amor me manda que cante dulcemente lo que en mi alma tiene impreso, con el propósito de desahogarme; y, para que con mi mal esté contento, dice que cantar que soy de tan lindos ojos preso bastaría a contentarme. Por interés, yo tomaría este excelente modo de engañarme de Amor, si no se arrepintiese, escureciendo el ingenio con la pena. Sin embargo, me atrevo a más, en virtud del gesto de que escribo; y si es más lo que canto que lo que entiendo, invoco el hermoso rostro, que puede más Amor en mi defecto.]

Es indudable la similitud de este poema de Camões con sus modelos españoles. Asimismo, en los últimos versos se trasluce la tópica de la *humilitas* propia de la *captatio benevolentiae*, tal como corresponde a la apertura de un poema y como se había desarrollado desde Petrarca.

Ciertamente es patente el mensaje de que el sufrimiento amoroso interfiere con la capacidad de escritura poética y que, sin embargo, la voz poética se ve arrastrada a la escritura por la fuerza superior de la pasión que lo domina. Sin embargo, Camões explora nuevos aspectos de la creación poética y de la inspiración amorosa al encontrar la dulzura y el alivio que la escritura del sentimiento pueden traer al yo que lo expresa en sus versos. Por supuesto, hay algo de amargo en esta dulzura de la inspiración poética, puesto que no se puede renunciar al sufrimiento que la pasión causa y a las traicioneras acciones de Cupido.

Frente a la formulación del tópico que hasta aquí hemos visto, puede resultar llamativa una variación debida a Garcilaso, donde no es propiamente Amor el que provoca la expresión poética, sino que teme los efectos de ésta. En este caso, Garcilaso se apartaba del modelo petrarquista y retomaba una fórmula ovidiana, en la que la escritura era vista como una venganza del yo frente al poderoso Cupido:

*A Mario, estando, según algunos dicen, herido en la lengua y en el brazo.*  
 Mario, el ingrato Amor, como testigo

de mi fe pura y de mi gran firmeza,  
 usando en mí su vil naturaleza,  
 qu'es hacer más ofensa al más amigo,  
 teniendo miedo que, si escribo y digo  
 su condición, abato su grandeza  
 no bastando su esfuerzo a su crüeza  
 ha esforzado la mano a mi enemigo;  
 y ansí, en la parte que la diestra mano  
 gobierna y en aquella que declara  
 los concetos del alma, fui herido.  
 Mas yo haré que aquesta ofensa cara  
 le cueste al ofensor, ya que estoy sano,  
 libre, desesperado y ofendido  
 (soneto xxxv).

Un desafortunado encuentro en la carrera bélica de Garcilaso inspira este poema: el poeta la transforma en una ficción, en la que él, en tanto que identificado con el yo poético, sale bien librado: no es una falta de habilidad guerrera, ni mucho menos una natural superioridad de su enemigo, lo que le ha causado estas heridas; se trata de un Amor vengativo, que, como en Ovidio, teme la denuncia que implica la escritura inspirada en la experiencia amorosa. Así, la voz poética no tiene vergüenza en repetir la ingratitude del dios, en contraste con el gran servidor que constituye el yo. El tópico de la escritura inspirada por la pasión se convierte así en una especie de venganza, que la voz poética aprovechará para desquitarse.

Una visión similar acerca de la inspiración poética es la que aparece en el soneto de apertura de la edición de 1595 de las *Rimas* de Camões. En este poema se reviven varios de los motivos señalados anteriormente. Es llamativo en él que recoge la imagen del temor de Amor de la escritura poética que lo denuncia:

Enquanto quis fortuna que tivesse  
 Esperança de algum contentamento,  
 O gosto de um suave pensamento  
 Me fez que seus efeitos escrevesse;  
 Porém, temendo Amor que aviso desse  
 Minha escritura a algum júizo isento,  
 Escureceu-me o engenho co tormento,  
 Para que seus engaños não dissesse (soneto 1, vv. 1-8).

[En cuanto Fortuna quiso que tuviese esperanza de algún contentamiento, el gusto de un suave pensamiento me hizo que sus efectos escribiese; sin embargo, temiendo Amor que mi escritura diese aviso a algún libre entendimiento, me escureció el ingenio con tormento para que sus engaños no dijese].

El hecho de que el inspirador poético sea el “suave pensamiento”, es decir, un efecto de Amor sobre el entendimiento del yo poético, implica una especie de autosabotaje por parte de Cupido. En este caso, Camões parece partir de la idea de Garcilaso de Amor como un ser que teme la capacidad del yo poético de denunciar sus efectos y advertir a los que aún se encuentran libres de ellos. En este sentido, Camões se sumerge en la tópica petrarquista que hace del yo lírico un maestro moral acerca de los males que produce la pasión. A esto se añade la contrariedad del sentimiento amoroso, que en la primera estrofa es descrito como “suave pensamiento”, mientras que en la segunda pasa a ser un “tormento” que anula la capacidad de entendimiento que requiere la escritura poética.

En este mismo sentido, Camões parte de la propuesta garcilasiana del temor de Amor a la escritura para reformular el tópico de Petrarca y Boscán acerca de la capacidad poética afectada por la pasión. Si la escritura del yo lírico resulta una expresión inadecuada esto se debe a que su ingenio, es decir, la facultad mental necesaria para la elaboración poética, se encuentra afectada por Amor debido al temor mismo del efecto de la denuncia que implica la escritura, que casualmente está inspirada por los efectos benéficos que él mismo causa. Resulta así una estructura circular de la experiencia amorosa y de la inspiración poética.

Quizá la expresión más completa de este tópico sea la que realiza Fernando de Herrera en *Algunas obras*. En este cancionero la escritura poética se formula, a la manera de Petrarca, como una construcción pseudoautobiográfica, inspirada por Cupido, como puede observarse en el siguiente soneto, dirigido al humanista Diego Girón, en el que se desarrolla el tema de la inspiración poética a partir de la oposición clásica entre lírica y elegía:

Esperé un tiempo, i fue esperança vana,  
 librar desta congoxa el pensamiento,  
 subiendo de Castalia al alto asiento,  
 do no puede alcançar musa profana,  
 para cantar la onra soberana  
 —ved cuán grande es, Girón, mi atrevimiento—

de quien, con immortal merecimiento,  
 contrasta al hado, i su furor allana.  
 Que bien sé qu'es mayor la insine gloria  
 de quien Melas bañó i el Mincio frío,  
 que de quien lloró en Tebro sus enojos.  
 Mas ¿qué haré, si toda mi memoria  
 ocupa Amor, tirano señor mío?;  
 ¿qué, si me fuerça de mi Luz los ojos?  
 (soneto XLIX)

Ignacio Navarrete ha propuesto este poema como una defensa elegante de la lírica frente a la épica (231-232) y ha sabido observar el papel que ocupa la memoria como parte de la inspiración poética (229). Dicha relación es natural, ya que, dentro de las reglas de la retórica clásica, la memoria tenía una función fundamental en la *inventio*, como ya se ha señalado, puesto que permitía al autor recordar una serie de *loci* a través de los cuales formulaba y organizaba su obra (Yates: 7-26). Asimismo, la memoria se concebía como una de las facultades intelectivas, a través de las cuales se percibía el mundo y se adquiría conocimiento (Yates: 48-49). Por ejemplo, san Agustín, cuya obra conformó buena parte del pensamiento cristiano, concebía a la memoria como un gigantesco almacén en el que se reservaba todo aquello que había sido percibido por los sentidos:

*venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiuscemodi rebus sensis invecarum. Ibi reconditum est quidquid etiam cogitamus, vel augendo vel minuendo vel utcumque variando ea quae sensus attigerit, et si quid aliud commendatum et repositum est quod nondum absorbit et sepelivit oblivio (X, VIII, 12).*

[Me dirijo a los campos y a las anchas tiendas de la memoria, donde están los tesoros de las innumerables imágenes de cualquier naturaleza de cosas reunidas por los sentidos. Allí está oculto también aquello que pensamos (ampliando, reduciendo o variando todo aquello que los sentidos tocan) y, si hay alguna otra cosa, está confiado y guardado todo aquello que no ha sido devorado y sepultado por el olvido.]

De este modo, para san Agustín la memoria no es simplemente un almacén, sino un mecanismo a través del cual se procesa el pensamiento, que no abarca sólo las imágenes del mundo obtenidas a través de los sen-

tidos, sino que también incluye otros tipos de conocimiento, como el literario, el abstracto y los sentimientos internos (X, IX, 16; XII, 19, XIII, 20; XIV, 21-22). A su vez, la memoria que ha almacenado todas estas cosas, permite todos los procesos de pensamiento: “cum praesto essent ista, cepit ab eis imagines memoria, quas intuerer praesentes et retractarem animo, cum illa et absentia reminiscerer” [Cuando todas estas cosas estaban presentes, la memoria tomó sus imágenes para contemplarlas como si estuvieran presentes y reconsiderarlas en el espíritu, así como para recordarlas durante su ausencia] (X, XVI, 25). El papel central de la memoria, que permite recordar aquello que no está presente, se convierte así en un paso esencial en cualquier actividad intelectual, incluida la creación poética.

El filtro de la memoria, a partir del cual se organiza la experiencia, es indispensable para la creación poética y constituye la base de la inspiración, como bien afirma Lledó: “Cada escritor, forjado sobre su propia memoria, integra, a través de ella, las experiencias colectivas, y asume, a través del filtro de su individualidad, todo aquello que, después, se transformará en obra literaria, en obra filosófica” (1992: 28). En este caso, es la experiencia amorosa la que se potencia a través de la memoria y se vuelve objeto e inspiración de la escritura.

En la memoria, pues, se conjugan el enamoramiento y la inspiración poética. Resultaba natural, puesto que la pasión afectaba a las potencias del alma y su percepción del mundo: la imagen de la amada se localizaba continuamente en la memoria y la ocupaba siempre, de manera que el yo enamorado no podía afanarse en otra cosa que no fuera el pensamiento obsesivo provocado por el deseo. Tales ideas quedan expresadas por Herrera en los siguientes términos: “Buela Amor en mi alance, i no consiente / en mi afrenta qu’olvide aquella historia / que descubrió la senda de mis males” (soneto II, vv. 12-14). Estos versos constituyen el remate de un soneto en el que se expresa la incapacidad del yo de librarse del poder de la pasión. Si se considera que la historia en el petrarquismo se identifica tanto con la experiencia amorosa como con el recuerdo de ésta y su transmisión en forma de escritura, Amor adquiere un claro carácter de inspirador desde el inicio del cancionero herreriano, que se va refrendando en las alusiones a las musas, dispersas en *Algunas obras*, como la siguiente: “Mi ruda Musa sólo en mi gemido / s’ocupa, i en memoria de los daños / qu’a tan mísero estado m’an traído” (elegía VII, vv. 184-186). Es clara la vinculación entre memoria, experiencia amorosa e inspiración poética.

Es así que Amor, en tanto que posee la capacidad de dominar los sentidos, en su control sobre el sujeto termina por dominar también su escri-

tura, de modo que el yo se convierte en cantor exclusivo de Cupido, como se expresa en los siguientes versos:

Lloré i canté d'Amor la saña ardiente,  
i lloro i canto ya l'ardiente saña  
desta cruel, por quien mi pena estraña  
ningún descanso al coraçón consiente.  
(soneto LIII, vv. 1-4).

Es así como Herrera lleva al máximo punto de construcción poética un tópico que había dado sentido a la poética petrarquista, dándole un sentido global a su cancionero. Para ello no sólo se valió de un profundo conocimiento de su tradición, sino que también realizó un comentario metaliterario a partir de su erudición acerca de la retórica y la creación poética y de los efectos físicos que se creía que la pasión tenía en el sujeto. Todo ello confluyó en un texto de extraordinaria belleza, cuyo origen debe ser atribuido a la divinidad que lo inspira.

El mérito de Herrera y de sus contemporáneos, al utilizar este tópico como modo de expresión, puede ser valorado más justamente si se consideran las siguientes líneas de George Steiner: “the relations of Eros to *Logos* and the cardinal function of this relation in the creation and reception of art, poetry, music, cannot be made the object of systematic rationality” (1989: 193). Lo que no puede ser logrado a través del análisis racional es manifestado por los poetas del Renacimiento a través de esta consideración de Cupido como inspirador poético y como una “presencia real”.

Espero que las anteriores líneas hayan contribuido a presentar una dimensión más clara de la figura de Cupido en la poesía renacentista, en la que una de sus muchas funciones es metapoética, se trata de un poder que inspira al escritor y da lugar a uno de los géneros más importantes de la época: la poesía amorosa. Así, la noción de Cupido como inspirador poético fue fundamental dentro de la concepción del amor mismo, que expresaron los poetas del Renacimiento a través de la figura de Amor. Así, comprobamos que sus poderes fueron amplios y desmesurados, pero ninguno tan importante como su capacidad de inspiración poética.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN. *Confesiones. Obras completas*, t. 2. Bilingüe. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.
- ALIGHIERI, DANTE. *Vita nova*. Ed. Stefano Carrai. Milán: RCS Libri, 2009.
- ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Buenos Aires: Colihue, 2015.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Istmo, 2002.
- AUERBACH, ERICH. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- AUERBACH, ERICH. *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- BEMBO, PIETRO. *Rime. Prose e Rime*. Ed. Carlo Dionisotti. Turín: UTET, 1966.
- BOSCÁN, JUAN. *Obra completa*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1999.
- CALASSO, ROBERTO. *La locura que viene de las ninfas* [2005]. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- CAMÕES, LUÍS DE. *Obra completa*. Estarreja: Moderna Editorial Lavoires, 2010.
- CARSON, ANNE. *Eros: El dulce-amargo* [1998]. Buenos Aires: El Fiordo, 2015.
- FOSTER, KENELM. *Petrarca: Poeta y humanista* [1987]. Barcelona: Crítica, 1989.
- GRIMAL, PIERRE. *El amor en la Roma antigua* [1998]. Barcelona: Paidós, 2000.
- GUERRERO, GUSTAVO. *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HERRERA, FERNANDO DE. *Algunas obras* [1582], en *Poesía castellana original completa*. Ed. Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra, 1985.
- LLEDÓ, EMILIO. *El surco del tiempo: Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica, 1992.
- LLEDÓ, EMILIO. *El concepto poésis en la filosofía griega*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2015.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO. *Philosophía antigua poética*, en *Obras completas*, t. 1. Ed. José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.



- MARCH, AUSIÀS. *Dictats: Obra completa*. Ed. Robert Archer. Trad. Marion Coderch y José María Micó. Madrid: Cátedra, 2017.
- NARDI, BRUNO. *Dante e la cultura medievale*. Roma-Bari: Laterza, 1985.
- NAVARRETE, IGNACIO. *Los huérfanos de Petrarca: Poesía y teoría en la España renacentista* [1994]. Madrid: Gredos, 1997.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO. *Amores*. Bilingüe. Ed. Fabio Varieschi. Milán: Arnoldo Mondadori, 1994.
- PETRARCA, FRANCESCO. *Canzoniere*. Ed. Paola Vecchi Galli. Milán: RCS Libri, 2012.
- PLATÓN. *Banquete*. *Diálogos*, t. 3. Madrid: Gredos, 2008.
- PLATÓN. *Fedro*. *Diálogos*, t. 3. Madrid: Gredos, 2008.
- PLATÓN. *Ion*. *Diálogos*, t. 1. Madrid: Gredos, 1981.
- PLATÓN. *República*. *Diálogos*, t. 4. Madrid: Gredos, 2008.
- PROPERCIO, SEXTO. *Elegie*. Bilingüe. Milán: RCS Libri, 1998.
- RICO, FRANCISCO. *Estudios de literatura y otras cosas*. Madrid: Destino, 2002.
- RIQUER, MARTÍN DE. *Los trovadores: Historia literaria y textos* [1975]. Barcelona: Crítica, 2011.
- ROMOJARO, ROSA. *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos, 1998.
- ROUGEMONT, DENIS DE. *Amor y Occidente*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- RUIZ PÉREZ, PEDRO. *La rúbrica del poeta: La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- SANTAGATA, MARCO. *I frammenti dell'anima: Storia e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca* [1992]. Boloña: Il Mulino, 2004.
- SERÉS, GUILLERMO. *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- SINGER, IRVING. *La naturaleza del Amor*, t. 2, *Cortesano y romántico*. México: Siglo XXI, 1992.

- STEINER, GEORGE. *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- STEINER, GEORGE. *Gramáticas de la creación* [2001]. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- TIBULO, ALBIO. *Elegie*. Bilingüe. Ed. Luciano Lenaz. Milán: RCS Libri, 1997.
- VEGA, GARCILASO DE LA. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2007.
- VEYNE, PAUL. *La elegía erótica romana: El amor, la poesía y el Occidente* [1983]. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- YATES, FRANCES A. *El arte de la memoria* [1966]. Madrid: Taurus, 1974.

#### DAVID GALICIA LECHUGA

Candidato a doctor en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha realizado estudios de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y de maestría en Letras (Letras Españolas) en el programa de posgrado de la misma universidad. Sus temas principales de investigación se mueven alrededor de la literatura en español de los Siglos de Oro. Específicamente se ha concentrado en una lectura de semiología dramática acerca de los autos sacramentales de sor Juana, así como en el estudio de la personificación en la poesía de Luis de Góngora y la historia del libro y la edición crítica. Sobre estos temas ha publicado varios artículos en revistas especializadas y presentado comunicaciones en congresos internacionales.