



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

---

---

LA DEFENSA DE LA POESIA.  
DE SIR PHILIP SIDNEY - UN DISCURSO RETORICO

TESINA

PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADA EN LETRAS INGLESAS

MARCELA PINEDA CAMACHO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

1981



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA DEFENSA DE LA POESIA, DE

SIR PHILIP SIDNEY - UN DISCURSO RETORICO

# I N D I C E

INTRODUCCION	.....	1
LOS ANTECEDENTES	.....	2
LOS ATAQUES	.....	8
LA DEFENSA	.....	16
a) <u>Exordio</u>	.....	16
b) <u>Narración</u>	.....	17
c) <u>Proposición</u>	.....	20
d) <u>División</u>	.....	22
e) <u>Confirmación</u>	.....	23
f) <u>Refutación</u>	.....	27
g) <u>Diáresis</u>	.....	30
h) <u>Peroración</u>	.....	32
CONCLUSIONES	.....	33
NOTAS	.....	35
BIBLIOGRAFIA	.....	42

## INTRODUCCION

Es el propósito de este ensayo demostrar la influencia que la retórica ejerció en la concepción formal y teórica de la Defensa de la poesía, de Sir Philip Sidney. Primeramente se presenta un breve resumen del desarrollo de la retórica desde sus orígenes en la Polis griega hasta su contribución a las teorías humanistas del Renacimiento acerca de la poesía. Puesto que desde la época poshelénica los límites entre retórica y poesía no alcanzaron a definirse, este mismo desarrollo nos permitirá revisar someramente la evolución de las teorías que -a la par de los preceptos retóricos- surgieron sobre el arte poética en este periodo.

Asimismo, aunada a esta falta de identidad propia, la poesía tuvo que enfrentarse a una serie de ataques desde la Antigüedad clásica -a través de la persona de Platón- hasta las objeciones morales que le opusieron los puritanos en Inglaterra. Toca a la segunda parte tratar este punto.

Por otro lado, una vez expuestos los antecedentes de la poesía y presentados los cargos que se le imputan, corresponde a la retórica aportar los recursos estructurales para componer un discurso en defensa de su disciplina afín. Para ello, Sidney elige el género judicial -que trata de las causas justas e injustas- y lo aplica a sus argumentos para dar al arte poética una jerarquía superior a la de cualquier otra disciplina. Esta será materia de la tercera y última parte.

En la Antigüedad clásica la retórica como arte suasoria constituyó parte fundamental de la educación -su materia: el diestro manejo del discurso. Para los griegos el hombre es el único ser dotado del alma racional que se manifiesta en todos sus actos, y esencialmente en la palabra. Asimismo, la destreza de la palabra conlleva el perfeccionamiento del alma. Todo esto con un fin práctico: el logos es sabiduría expresada con la palabra, y la palabra -como manifestación del pensamiento- habrá de determinar la orientación de los actos.

Por otra parte, puesto que la democracia y la conservación de la Polis eran intereses primordiales de los ciudadanos griegos, la función de la retórica fue descubrir, mediante la persuasión en prosa discursiva, la verdad que señalara el camino a seguir en cuestiones de Estado. Este objetivo eminentemente práctico hizo salir a la retórica del salón a mitad de la calle, a comunicar por medio de la oratoria una verdad utilitaria a la plaza pública. Para ello se dividió en tres géneros: demostrativo (para enaltecer los valores éticos de hechos o personas); deliberativo (para convencer a la ciudadanía sobre asuntos de utilidad política); y judicial (para determinar lo justo o injusto en una querrela).

Ahora bien, para lograr un mejor efecto sobre su auditorio, la retórica hubo de recurrir a los instrumentos propios de la poesía, a los afeites poéticos que dieran a las palabras poder de persuasión y así llegar a comunicar la verdad de mejor manera en lo moral, lo útil y lo justo; significativamente la enseñanza de las figuras retóricas siempre tomó sus ejemplos de la poesía. Por otra parte, para engalanar su expresión

la poesía también echó mano de las aplicaciones formales de los "colores" de la retórica y pronto los favores prestados de una disciplina a otra refluieron en una identificación que, muchos siglos después, la Edad Media y el Renacimiento se encargaron de completar, como lo confirma Erasmo en una carta que escribió a Andrew Ammonius en 1513: "lo que me deleita especialmente es un poema retórico y una oración poética, donde puede verse la poesía en la prosa y la expresión retórica en la poesía",<sup>1</sup> y Puttenham en su Arte of English Poesie (1589): ". . . los poetas fueron desde el principio los que mejor entendían de persuasión y su elocuencia fue la primera retórica del mundo".<sup>2</sup>

En la época poshelénica el estudio de la prosa se consagra a reunir la doctrina retórica para fines educativos. Durante algunos siglos la pedagogía se limitará al árido análisis de las técnicas del estilo y al infatigable registro y catálogo de figuras retóricas. La disciplina social de la época clásica pierde su contacto con la plaza y se encierra en las aulas, desde donde acumulará preceptos, especializará su terminología y abundará en formalismos, reglas y ornatos. Durante siglos la retórica no experimentará cambios notables, sólo padecerá la enfermedad de la proliferación de las "figuras" y de la clasificación estilística exhaustiva para abordar todo tipo de temas, por lo que aún hoy día la palabra "retórico" designa desdeñosamente al estilo ampuloso y artificial, a lo "lleno de todo lo que no es sustancia".<sup>3</sup>

En el siglo I a.C. Cicerón dará un nuevo impulso a la retórica en prosa latina. Sus ideas, diseminadas en sus obras principales, fija-

rán en buena parte los lineamientos y conceptos principales de la mencionada identificación entre retórica y poesía. En el orutus, por ejemplo, establece que "nada logra un efecto tan poderoso sobre las emociones humanas como el lenguaje pulido y bien ordenado";<sup>4</sup> y en De Oratore afirma que "el supremo orador . . . es aquel cuyo discurso instruye, deleita y mueve el espíritu de su auditorio",<sup>5</sup> frases cuyo eco se escuchará en plenitud en el concepto medieval de la poesía como un lenguaje altamente ornado y en las funciones éticas que los tratados del Renacimiento concederán al poeta-orador.

En el siglo I d.C. Quintiliano inyecta nuevos bríos a la retórica, que asume una nueva función; lejos ya de su ejercicio social de persuasión en la plaza pública, la retórica se vuelve la práctica del abogado, un arte educativa que procura el saber enciclopédico (todos los asuntos humanos), y cuya misión es hacer del discípulo un estadista sabio y virtuoso, ya que -mediante la palabra- los hombres son conmovidos y conducidos a la virtud práctica. Además de este precepto, en sus Institutio oratoria presenta los siguientes argumentos en favor de su disciplina: La retórica es el arte del "bien decir", mas para poder llegar a ello es menester que el orador sea un hombre virtuoso; el arte de la palabra ha construido civilizaciones (opinión que también Cicerón comparte en De inventione); la oratoria es el discrimen entre el bien y el mal; y los fines de la retórica son instruir, mover y deleitar. Se conjugan aquí la preocupación ética y la elocuencia, el carácter virtuoso del orador y la función civilizadora de la retórica -lecciones que la Edad Media y el Renacimiento no olvidarán cuando sus tratados se den a

la causa de defender a la poesía, a la cual atribuirán, por un mero proceso de deslizamiento, todas las virtudes que Quintiliano concedió a la retórica. Y

. . . la poesía se hizo retórica. Esto equivale a decir que la retórica perdió su sentido original y su meta primitiva; en cambio, penetró en todos los géneros de la literatura, y su sistema, artificiosamente elaborado, se hizo común denominador, arte de la forma y tesoro de formas de la literatura. Este hecho fue el más rico en consecuencias de toda la historia de la antigua retórica; . . .<sup>6</sup>

De la cultura de Roma, las escuelas monásticas del siglo V heredaron un sistema educativo cuyos estudios básicos eran el Trivium (diáléctica o lógica, gramática y retórica) y el Quadrivium (aritmética, geometría, astronomía y música): las Siete Artes Liberales que alimentaron la instrucción durante siglos. Sin embargo, en este sistema la poesía se pierde como materia independiente y se la considera un estudio subordinado de otras disciplinas, ora de la teología, ora de la gramática, útil solamente como guía para la expresión correcta. A estas alturas, la retórica se había concentrado en las cuestiones estilísticas tanto de la poesía como de la prosa y la oratoria, de aquí que a la poesía se la considerara una especie de retórica en verso. En suma, durante la Edad Media, retórica y poesía irán tomadas de la mano y el estudio de esta última se verá subordinado al rumbo que señalara la enseñanza retórica. El Dante mismo define a la poesía en De vulgari eloquentia como "una ficción retórica musicalmente dispuesta".<sup>7</sup>

Entre las aportaciones críticas más valiosas de la Edad Media es

tá la importancia concedida a la alegoría como parte inherente a la poesía. Esto fue resultado de los métodos exegéticos que la Iglesia aplicaba en la interpretación de la literatura religiosa, pues el mensaje de los Evangelios se presentaba en parábolas y significados ocultos. Además, el concepto medieval de poesía dará importancia primordial a los adornos, a la expresión embellecida en verso que se consideraba su esencia. La "amplificación" -es decir el extender un tema lo más posible mediante todos los recursos retóricos: hipérbole, antítesis, anáfora, perífrasis, etc.- cobró primera importancia y la atención se concentró fundamentalmente en los medios artificiales para adornar el estilo. Intentos por establecer la naturaleza, función y efectos de la poesía, no los hay en esta época.

No obstante, el Renacimiento nutrirá sus teorías acerca de la poesía con los tratados retóricos de la Antigüedad y con los lugares comunes que sobre el tema dictó la Edad Media. Ejemplo de lo anterior fue la enorme influencia de De genealogia deorum, de Boccaccio, cuyos argumentos en defensa de la poesía siguieron vigentes en el Renacimiento. En esta obra Boccaccio afirma que la poesía es algo más que la retórica en verso; que la poesía es una scientia, vale decir, un conjunto de conocimientos que comportan verdades de valor universal; que estas verdades se cubrían con un velo y que al descorrerlo con ayuda de la alegoría se revelaban las enseñanzas morales del poeta; que la razón de cubrir con un velo de oscuridad a la expresión tenía como objetivo preservar la verdad para protegerla del irreverente y para darle un valor más precioso al ser finalmente descubierta. Insiste también en el origen divino de la poesía ("toda poesía procede del seno de Dios")<sup>8</sup> y en su función humanizadora

sobre la sociedad. Por otra parte, en su Vida de Dante (1363-1364) establece que la belleza particular de la poesía atrae más eficazmente que cualquier argumento filosófico y no vacila en defenderla de sus detractores identificándola con la teología: la teología es la poesía de Dios. Todo esto no pasará inadvertido para todo aquel que, en época posterior, responda a los cargos presentados contra la poesía.

Una de las aportaciones principales de la Edad Media será, pues, el haber incorporado a la temática el carácter alegórico de la poesía, es decir el concederle un ámbito que no habría de confundirse con el de la realidad externa, pero que poseía una verdad intrínseca regida por sus propios cánones éticos.

## LOS ATAQUES

Ya en el siglo XVI, aproximadamente entre 1520 y 1550, la poesía comienza a romper sus lazos de unión con la retórica y a establecerse como una facultad superior a otras artes como la oratoria, la filosofía o la historia. Estos brotes de independencia tienen lugar en Italia antes que en otro país europeo. No obstante, los intentos de enaltecer a la poesía por encima de las demás artes fueron apurados por una contracorriente que miraba con franca desaprobación al poeta -a quien El Cortesano, de Castiglione, compara con los músicos y con "otra suerte de hombres para holgar"<sup>9</sup> y que consideraba a la poesía, es decir a los "libros de devaneos y mentiras probadas",<sup>10</sup> como punto menos que una fruslería.

A esta situación contribuyeron, y no poco, los reparos de Platón para admitir a los poetas en su república perfecta. Platón aduce que, por presentar en imágenes "el vicio, la intemperancia, la vileza o la indecencia",<sup>11</sup> el mayor y más terrible daño que causan los poetas es corromper a los hombres honestos, pues despiertan y alimentan la parte mala del alma y destruyen su parte racional.<sup>12</sup> Graves acusaciones. A ellas recurrirán todos aquellos a quienes les pase por la cabeza censurar a la poesía.

Estas objeciones tienen como base el carácter imitativo del poeta. En el libro X de la misma República, Platón establece que hay tres clases de camas: una, la esencial, que corresponde al mundo de las ideas y cuyo creador es la divinidad; la segunda, la que fabrica el carpintero, copia imperfecta (apariciencia) de la original; y la tercera, la

obra del pintor (o "imitador"). ¿Qué utilidad puede ofrecer entonces un producto tres grados alejados de la verdad y cuyo objeto de imitación es sólo la apariencia? Por ende, el producto artístico, vil de suyo, no podrá conducir a nada sano o verdadero.

La reacción a esto orientará la defensa de la poesía no hacia sus cualidades estéticas, sino a sus enseñanzas morales y a su aplicación práctica a la vida del hombre. Por otra parte, los humanistas italianos van a enaltecer también la persona del poeta atribuyéndole a su inspiración un origen divino que se manifiesta en un éxtasis producido al descubrir en los objetos materiales una belleza ideal cuyo origen es la sabiduría, lo que permite al poeta contemplar el camino hacia el saber más elevado. Esta idea, también de El Cortesano, será parte importante en los textos que se dediquen a defender a la poesía.

La teoría del furor divino hace del poeta un transmisor de la comunicación celestial. De aquí a atribuirle una función civilizadora sólo hay un paso. Ya Cicerón y Quintiliano habían concedido esta virtud a la retórica. En la Antigüedad fue lugar común atribuir a la poesía, a la oratoria y a la filosofía efectos educativos sobre la humanidad, y esta será una de las principales doctrinas que los humanistas del Renacimiento arguirán en favor del arte poética. Este criterio calificaba a la acción como prueba de toda disciplina y, por ello, la poesía comenzó a cobrar importancia pues sus efectos conducían a la acción noble. La poesía será ahora el camino al sumo conocimiento, lo que confiere al poeta un carácter exclusivo de sabiduría y virtud.

En De los nombres de Cristo (1583), Fray Luis de León también de fine a la poesía como producto de este furor divino:

Sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comuni - cación del aliento celestial y divino; y así . . . el mismo espíritu que los despertaba a ver lo que otros hombres no vían les ordenaba y componía y . . . metrificaba en la boca las palabras, con número y consonancia debida . . .<sup>13</sup>

En 1549 Bernardo Segni publica en italiano la primera versión de la Poética de Aristóteles. Inglaterra tendrá que esperar hasta fines del siglo XVIII para que aparezca la primera versión de esta obra en inglés. Sin embargo, el descubrimiento de la Poética, y sobre todo los subsi - - guientes comentarios que los humanistas italianos hicieron sobre ella, señalaron nuevos enfoques prácticos y teóricos que podían aplicarse al estudio de la poesía. Todo esto no escapa a la mirada atenta de los huma - nistas ingleses.

Sin embargo, en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVI las cosas no habían cambiado mucho para la poesía. Se la seguía conside - rando un arte basada en la alegoría, cargada de significados ocultos y adornada con un estilo retórico. Además, ahora enfrentaba las objeciones de los puritanos, quienes la condenaban como influencia perniciosa para la moral. Su carácter negativo se achacaba a su mensaje a los sentidos, lo que reducía al auditorio a la categoría de bestias. Los temas del tea - tro se consideraban inmorales pues sus historias relataban hechos crue -

les, crímenes y falsedades. La poesía amatoria era particularmente atacada. En términos generales, la poesía y el teatro sólo trataban de mentiras y corrompían la moral del auditorio.

Los ataques fueron dirigidos especialmente contra el teatro, pues los lugares donde se hacían las representaciones eran considerados escuelas de corrupción y las obras sólo un pretexto para concertar en cuentros entre hombres y mujeres. En lo referente a la obra en sí, puesto que correspondía a los jóvenes representar el papel de las mujeres en una obra, los puritanos vieron en esto una contradicción al precepto de Deuteronomio 22:5, donde se lee que "abominación es a Jehová" que un hombre vista ropa de mujer. Además, los predicadores puritanos acusaban al teatro de ser la causa principal de las pestes que azotaban casi cada verano a Londres, pues consideraban a éstas un castigo celestial por el pecado de representar o presenciar obras de teatro. En 1578, T. Wilcocks fustiga en su sermón con el siguiente silogismo: ". . . the cause of plaques is sinne . . . and the cause of sinne are playes: therefore the cause of plaques are playes."<sup>14</sup>

El 6 de diciembre de 1575 y después de continuos ataques, los actores de teatro son expulsados de la ciudad. No obstante, los puritanos siguen lanzando invectivas al teatro, ya desde el púlpito, ya por medio de panfletos aduciendo que en las Escrituras no había nada que autorizara las representaciones teatrales, en consecuencia esto revelaba en ellas un carácter impío y profano, por lo que no podían hallar cabida en una comunidad cristiana. William Crashawe, padre del poeta

del mismo apellido, protesta en un sermón: Las impías representaciones e interludios, tan comunes en esta nación, no son más que progenie bastarda de Babilonia, simiente del error y la confusión, . . . armas . . . del Averno . . . <sup>15</sup>

Además de denunciar los efectos nocivos de la poesía y el teatro sobre la moral, los puritanos se pronunciaron también en contra de la influencia italiana sobre la sociedad inglesa, que se filtraba por su poesía amatoria. Éste fue un punto sobre el que hicieron hincapié por considerar que las costumbres italianas eran relajadas y que las traducciones de sus libros lascivos sólo podían instruir en la indecencia. Empero, ningún ataque puritano se da a la tarea de analizar el carácter intrínseco de la poesía. Sus invectivas nunca llegaron más allá de las implicaciones sociales y morales del teatro y la poesía.

Ahora bien, el panorama de la poesía inglesa desde el inicio del reinado de la reina Isabel I (1558) no presentaba signos muy alentadores. Poetas y teóricos de esta época volvían los ojos al pasado en busca de una tradición que les diera las bases para crear una literatura nacional -como la de Italia- y sólo hallaban a unos cuantos autores destacados, entre ellos a Gower y a Chaucer, a quien leían y elogiaban, pero cuyas obras poca ayuda podían brindarles pues su vocabulario resultaba ya obsoleto.

Por otra parte, la influencia exterior seguía dominando los conceptos críticos, y el mérito de una obra se juzgaba por la fidelidad con que el autor había seguido un modelo italiano que a su vez había si

do inspirado por una versión latina tomada de un original griego.<sup>16</sup> Es decir, en esta etapa se prefería seguir un precedente consagrado a experimentar con recursos propios. A todo esto la retórica prestó importantes servicios, pues codificaba las excelencias de los clásicos y de esta manera auxiliaba a los nuevos autores ingleses a imitarlas. Además, la producción poética tenía una difusión restringida, pues circulaba en forma manuscrita dentro de un selecto grupo de la corte bien conocido por su autor.

Fuera de la corte la tradición popular se manifestaba en baladas, carols, y poesía lírica, mientras que el teatro comenzaba también a experimentar en cánones distintos de los medievales. Todo esto no escapa a la atención de Sir Philip Sidney y varios de sus amigos cortesanos, entre quienes se contaban Fulke Greville, Edward Dyer y Edmund Spenser, quienes formaron un grupo al cual este último denominó el "Areópago" pues su función supuestamente consistía en dictar nuevas leyes a la poesía inglesa para así tratar de hacerla competir en logros con la de Italia. Sidney era de hecho una de las figuras más sobresalientes de ese grupo; en su persona se conjugaron cualidades que le hicieron ser un ejemplo del courtier y un típico hombre del Renacimiento: de grata presencia, soldado, cortesano y poeta, manejaba la espada con la misma destreza que la retórica y la diplomacia con la misma habilidad que la poesía. Su reputación y la de su grupo de amigos hizo que Stephen Gosson dedicara precisamente a Sidney The School of Abuse (1579), cuya edición al parecer estuvo apoyada por los puritanos que constituían el Consejo Privado, organismo tutelar judicial y administra

tivo de los Tudor.

Se desconoce la razón que movió a Gosson a dedicar su obra a Sidney sin autorización, pero podría suponerse que por ser Sidney, en palabras de la reina, "le plus accompli gentilhomme de l'Europe"<sup>17</sup> y un paladín de la causa protestante, los puritanos consideraron que sus aficiones poéticas eran particularmente reprobables; o bien que estos miembros del Consejo Privado vieron la oportunidad de atacar más efectivamente a la poesía mediante un panfleto derogatorio dedicado a un conspicuo personaje de la "oposición", al caballero poeta cuyos esfuerzos por dar a la poesía el reconocimiento, la jerarquía y el respeto que sus méritos reclamaban eran bien conocidos.

En su obra, Gosson considera a la poesía como una nueva Circe, que con sus encantos por la palabra transforma a los hombres en bestias. La poesía es pues doblemente peligrosa ya que tras de su atractivo exterior se oculta la maldad y la mentira de sus historias; así como el dulce canto de las sirenas llama a los viajeros hacia su perdición, el poder de atracción que la poesía ejerce sobre los hombres por el deleite con que se presenta los atrapa en el engaño y sus ejemplos los guían hacia el mal. La poesía amorosa, por su parte, representa para Gosson un convite a la concupiscencia. En suma, por el placer que proporciona a los sentidos, la poesía en general sólo puede conducir al pecado y de aquí al Demonio.<sup>18</sup> No en balde Platón echó a los poetas fuera de su "common wealth" por ser enemigos de la virtud y "padres de la mentira", pues con sus fábulas sólo pueden dar lecciones de engaño e inmoralidad al mostrar las pasiones más bajas del hombre.

Gosson también arremete contra el teatro, al que califica de "mercado de la indecencia"<sup>19</sup> por ser sitio de reunión pública, porque por asistir a las representaciones el auditorio rompe el Sabbath y porque las obras allí presentadas producen un placer especial, algo para lo que no halla justificación en las Escrituras. Así pues, un propósito efectivo de enmienda para una vida virtuosa consiste en poner oídos sordos a poetas, flautistas y actores.

Poco tiempo después, un excompañero de Gosson en Oxford, Thomas Lodge, imprimió en secreto una réplica -cuyo título tal vez sea Honest Excuses- a estas objeciones, ya que las autoridades puritanas le habían negado el permiso de publicación, pues su obra enaltecía a la poesía y al teatro. La censura puritana logró, así, que sólo se conservaran los ejemplares de la obra sin la página titular.

Estas son las circunstancias que vive la poesía y el teatro en Inglaterra a principios de la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, Sidney les hará frente armado de una educación que en Shrewsbury tuvo como base la retórica y por ende un amplio conocimiento de las fuentes clásicas de Cicerón, Quintiliano y Horacio, influencias predominantes en la formación educativa de todo caballero inglés. Por otro lado, sus misiones diplomáticas llevaron a Sidney a recorrer buena parte de Europa, lo que le permitiría respirar los renovados aires de la Italia renacentista y conocer de cerca las teorías que sobre el arte poética comenzaban allí a multiplicarse.

En 1583 empieza a circular en forma manuscrita la Defensa de la poesía, donde Sidney se avoca la misión de abogado defensor -para lo cual la antigua hermana gemela de la poesía, la retórica, le brindará los recursos formales. Puesto que entre los géneros retóricos el forense o judicial trata de las causas justas o injustas, Sidney estructura sus argumentos en favor de la poesía siguiendo las pautas que dentro de este género el discurso clásico señala. Así pues, y de acuerdo con los consejos de Cicerón en De inventione, la defensa de Sidney está organizada de la siguiente manera: "exordio o entrada en materia, narración o exposición del caso, división o sumario de proposiciones en que se lo encierra, confirmación o argumento y prueba positivos, refutación o argumento y prueba negativos . . . y epílogo o conclusión".<sup>20</sup>

Por otra parte y en términos de contenido, la defensa de Sidney analizará el hecho poético acusado -en el que incluye también el teatro y a la prosa- siguiendo los lineamientos que recomienda Quintiliano para el género retórico en cuestión: por "su efectividad, su naturaleza o su calidad".<sup>21</sup>

#### a) Exordio

La función del exordio es -según Cicerón en De inventione- volver al auditorio "bien dispuesto, atento y receptivo"<sup>22</sup> mediante -se - según Thomas Wilson en The Arte of Rhetorique (1560)- "alguna historia agradable"<sup>23</sup> que, empero -según Cicerón en De oratore- "se relacione directamente con la causa que está en consideración".<sup>24</sup> Sidney, pro -

fundo conocedor de todos estos preceptos retóricos, comienza la Defensa de la poesía con una anécdota sobre Pugliano, un escudero italiano quien elogia sin reservas a los caballos y al arte de la equitación como lo "más precioso" y quien trata de convencer -en teoría y en práctica- a su auditorio de las elevadas virtudes de su arte. Así pues, la idea central del argumento de Sidney: el elogio de la poesía por encima de las demás artes (tanto en precepto como en ejemplo) queda ilustrada, de acuerdo con los cánones clásicos, en la anécdota del exordio.

#### b) Narración

Con la poesía en el banquillo de los acusados, corresponde a la narración establecer sus antecedentes: lejos de tener alguna tacha en su pasado, la poesía fue la primera luz civilizadora de los tiempos, cuyas enseñanzas permitieron a las naciones más avanzadas alcanzar posteriormente conocimientos más intrincados. Las primeras obras literarias de Grecia son las de Museo, Homero y Hesíodo, poetas los tres, quienes como Orfeo y Lino fueron los padres de la cultura transmitida a la posteridad. Además, con la dulzura de su poesía lograron despertar en los entendimientos romos una admiración al conocimiento, tan es así que los filósofos griegos tuvieron que mostrarse al mundo primero como poetas para atraer a los demás hacia sus enseñanzas. Aun la palabra de Platón -ese enemigo de los poetas- hubo de vestirse de poesía en sus diálogos para poder comunicar su mensaje. Es decir, la verdad sólo puede mostrarse afectivamente al mundo a través de la poesía.

El historiador también tuvo que pedir prestado a la poesía cuanto describió las batallas que ningún hombre presenci6 o los discursos que reyes y capitanes nunca pronunciaron. Así que tanto el filósofo como el historiador tuvieron que recurrir a los encantos de la poesía para volver su mensaje atractivo y comprensible.

Por otra parte, Sidney procede a demostrar la alta estima en que tenían los antiguos romanos a sus poetas al conferirles el nombre de vates (videntes o profetas). En tiempos de Adriano, las obras de Virgilio alcanzaron tanto prestigio que llegaron a considerarse textos casi sagrados, por lo que era costumbre común consultar al acaso sus versos para así encontrar solución a los problemas particulares del consultor o bien para adivinar el futuro. Sidney señala las Sortes Virgiliae, como se denominaba a esta costumbre en la Edad Media, a manera de ejemplo de la aplicación práctica de las enseñanzas de un poeta a la vida cotidiana.

Por su lado, la denominación que los griegos daban al poeta significa "creador" (maker), lo que permite a Sidney concederle poderes que trascienden a la naturaleza misma. Así es, todas las artes tienen como objeto último a la naturaleza; pero el físico, por ejemplo, al estudiar un cuerpo no puede ir más allá de determinar su peso o sus propiedades. El poeta, en cambio, no queda atado al objeto, sino que se eleva con "la fuerza de su propia invención . . . a otra naturaleza, a crear obras mejores que las de la naturaleza o totalmente nuevas, como los héroes . . .", no queda atrapado dentro de los estrechos confines de

la naturaleza, sino que se transporta libremente dentro del zodiaco de su propia invención".<sup>25</sup> (En el Renacimiento era creencia común que Dios creaba sus obras dentro del zodiaco celestial; el poeta, por su parte, crea las suyas dentro del zodiaco de su propia invención.)

El poeta posee, entonces, un poder creador como el de la naturaleza, mas este poder no se limita al objeto (no se trata sólo de imitar servilmente la creación de la naturaleza), sino que se eleva por encima de él y lo mejora en una creación nueva. Lo que hace esto posible es la invención del poeta, facultad que descubre la "idea, o pre-concepto de la obra, no . . . la obra en sí".<sup>26</sup> No se sigue que, pues to que esta obra es ficticia, la idea original no sea válida. Ésta pre-existe a la obra concreta y posee una sustancia aún más valiosa que la de la creación natural. Se trata de la idea primordial, libre de conta-minaciones del mundo material. Aunque modificados, los ecos platónicos siguen escuchándose.

Sidney había encontrado este razonamiento en una traducción que hizo de la obra de Philippe Duplessis-Mornay, De la vérité de la religion chrétienne (On the Truweness of the Christian Religion): "Pues el artífice crea su obra por el molde que concibió primero en su invención, molde que es su palabra interior: así creó Dios el mundo y todo lo que está en él."<sup>27</sup> Por ende, para Sidney la poesía nace -aun- que en una escala infinitamente reducida- nada menos que por un proce- so similar al de la creación divina, lo que confiere al poeta una je- rarquía absoluta e incuestionable. Además, por sus fines ético-prácti-

cos, la obra del poeta resulta más valiosa aún que la de la naturaleza: el poeta crea en sus personajes modelos de virtud (aun apartándose de la verdad histórica), y la excelencia de su obra despertará en el lector el deseo de imitar las acciones de estos paradigmas; por lo tanto el bien transmitido por el poeta se refleja en la acción virtuosa de los hombres.

En suma, Dios creó la naturaleza, que a su vez crea los objetos sensibles; y Dios creó también al hombre, quien por su intelecto -aun que en un ámbito infinitamente inferior- comparte con su "hacedor celestial" esa facultad divina de creación. En consecuencia, el mundo sensible se vuelve "esa segunda naturaleza",<sup>28</sup> que pasa a un plano secundario por cuestiones teológicas: su imperfección se explica por esa "malhadada caída de Adán, pues nuestro recto entendimiento nos hace saber lo que es la perfección; empero nuestra voluntad corrompida nos impide llegar hasta ella".<sup>29</sup> La facultad del poeta, en cambio, no copia ni imita a esa naturaleza imperfecta, sino que le permite elevarse, con templar las esencias y producir una creación nueva, mejor y moralmente útil: la poesía.

### c) Proposición

Este argumento cierra la narración y prepara la llegada de la proposición que, de acuerdo con Thomas Wilson (Arte of Rhetorique), es una declaración breve, que "ocupa poco espacio y resume todo el argumento".<sup>30</sup> La proposición de Sidney afirma que la poesía es "un arte de imitación, pues así la definió Aristóteles en su palabra Mímesis, es de

cir, una representación, una pretensión o un hacer creer; en términos metafóricos, un retrato que habla, con el siguiente fin: instruir y delectar".<sup>31</sup>

En la Poética, que Sidney conocía bien por los comentarios y explicaciones que de ella hicieron los humanistas italianos, Aristóteles establece que la esencia de la poesía es la mimesis, argumento que ha de entenderse en relación con las objeciones platónicas a la poesía por copiar una apariencia de las apariencias de un mundo superior. Para el Estagirita los objetos del mundo sensible no son apariencias de la forma ideal platónica; esa forma se halla aquí, en cada objeto -y no en el mundo de las ideas-, aunque no manifiestamente expresa. Toca al artista sacar a luz esa forma ideal del objeto mismo, infundirle la cualidad universal. ¿Cómo lograrlo? Mediante la mimesis, que de esta manera adquiere un significado más dinámico: no se trata de copiar, de reproducir fielmente un objeto de la naturaleza, sino de "producir" o "crear" de acuerdo con una idea verdadera".<sup>32</sup>

La poesía es, por ende, producto de la invención del hombre, que le permite elevarse y crear -mediante la mimesis- un mundo imaginario (el "mundo de oro" de Sidney) que descubre lo ideal del mundo real en una imagen que manifiesta su esencia universal. "Los efectos de lo maravilloso pueden lograrse elevando lo verosímil a su máximo grado de perfección, y esta elevación puede llamarse también universalizar".<sup>33</sup>

Ahora bien, según Aristóteles, por este proceso de mimesis el

poeta crea no una realidad aparte sino su esencia misma: se trata de un proceso de depuración, como lo afirma en la Física ". . . en parte, el arte completa lo que la naturaleza no puede realizar";<sup>34</sup> según Sidney la mimesis poética crea otro mundo, mejor que el real, con el fin de instruir y deleitar -fin que Cicerón había conferido ya a la retórica en De oratore (véase p. 4, nota 5); que se escucha también en el Ars poetica (13 d.C.) de Horacio ("Los poetas en sus obras desean o agradar o instruir, o bien combinar el dar deleite con el dar algunos preceptos útiles para la vida");<sup>35</sup> y que resuena en los humanistas italianos, cuyas teorías Sidney conocía bien (Minturno, L'arte poetica, 1564: ". . . la función del poeta trágico . . . no es otra que comunicarse en verso, de tal manera que pueda, así, instruir, deleitar, y conmover . . .").<sup>36</sup> Cabe también señalar que la definición que da Sidney de la poesía coincide en buena parte con la de Escalígero en Poetices libri septem (1561):

Lo que recibe el nombre de poesía describe no sólo lo que existe, sino también aquello que no existe . . . mostrando cómo podría o debería existir. Pues el asunto todo queda comprendido en la imitación, aunque la imitación es sólo un medio para llegar al fin último, que es instruir y deleitar . . . Todo discurso consiste en la mimesis . . . esto es lo que Aristóteles y Platón afirman.<sup>37</sup>

#### d) División

Después, en la división, Sidney distingue tres tipos de poesía: la religiosa, la filosófica y la creada por quienes -para instruir y deleitar- imitan no lo que es (lo particular), sino "lo que puede y debe

ser"<sup>38</sup> (lo universal). El deleite que con su obra producen los poetas es fundamental para despertar en su auditorio el deseo de seguir el bien mostrado, lo que constituye para Sidney "el fin más noble al que haya aspirado nunca disciplina alguna".<sup>39</sup> Aquí mismo Sidney establece -como ya lo había hecho Sir Thomas Elyot en su Governour (1531), obra bien conocida por Sidney- que no es el verso lo que hace a la poesía, sino esa facultad creadora del poeta que muestra la virtud y el vicio mediante una enseñanza agradable que conduce a los hombres a seguir a la una y a alejarse del otro. Contenido y forma son así separados para descartar la opinión medieval de que la poesía era meramente un lenguaje versificado y ornado. Después, y siguiendo un método de análisis que le dieron sus estudios de lógica, Sidney procede a analizar a la poesía a) por su modo de operación y b) por sus partes constituyentes -análisis que corresponderá ya a la confirmación y cuyo objeto será ganar una "sentencia más favorable"<sup>40</sup> para la causa defendida.

#### e) Confirmación

Según Sidney toda ciencia tiene como fin el conocimiento para, por medio de él, elevarnos por encima de la materia hasta la mayor perfección posible. Pero la matemática y la astronomía, por ejemplo, tienen un fin particular en ellas mismas que las hace alejarse del fin último: el conocimiento del hombre en sí, que, a su vez, ha de conducir a la práctica del bien (well-doing). De esta manera, el fin de todo conocimiento resulta fundamentalmente pragmático: se trata de traducir el conocimiento a la virtud en acción. Por tanto aquellas disciplinas

que contribuyan en mayor medida a aplicar la virtud a la vida cotidiana serán las más valiosas para el hombre. Entre ellas se encuentran la filosofía, la historia y, por supuesto, prima inter pares, la poesía.

El filósofo podría reclamar para sí la mayor capacidad de enseñanza de esta virtud práctica por medio de su precepto teórico. Sin embargo, Sidney se apresura a objetar esto con el argumento de que, por su propia abstracción, ese precepto resulta tan oscuro que el filósofo no logra comunicar eficazmente la virtud. Las reglas que dicta resultan tan complicadas que si un hombre ha de guiarse por ellas, bien puede "llegar a viejo antes de hallar razón suficiente para ser honesto".<sup>41</sup> Si sólo el iniciado puede entenderlo, sus enseñanzas no podrán ser comprensibles para todos; por tanto no se traducirán en una aplicación práctica. La descripción desangelada del filósofo "no posee la visión del alma",<sup>42</sup> no alcanza a distinguir la esencia universal de las cosas que sólo el poeta puede contemplar por el proceso creador que ya hemos analizado. En su Areopagítica, Milton expresa un parecer semejante cuando proclama a "Spenser . . . mejor maestro que Escoto o Aquino",<sup>43</sup> es decir, la instrucción es mayor escuchando al poeta ". . . que leyendo toda suerte de tratados y oyendo todo linaje de razones".<sup>44</sup> "El . . . filósofo es, así, destituido de su puesto por el humanismo y lo sustituye el retórico de elevados principios morales: el hombre de letras".<sup>45</sup>

El segundo aspirante que reclama la mayor capacidad de persuadir para el bien es el historiador, quien con su ejemplo pretende conducir hacia la virtud. Pero Sidney le sale al paso con el mismo argumento

de Aristóteles en la Poética: ". . . el historiador relata lo que ha pasado, y el poeta relata lo que podría pasar. De ahí que la poesía sea más filosófica y más noble que la historia. La poesía trata de verdades universales, la historia de acontecimientos específicos".<sup>46</sup> Por su relación fundamental con los hechos particulares, la historia queda atada a "lo que ha pasado" y no puede elevarse a contemplar los universales, a "lo que podría pasar", a la materia de la poesía. Así pues, Sidney no titubea en afirmar que es mejor (entiéndase más útil para la virtud práctica) el hecho instructivo de la poesía que el hecho real registrado por la historia. Para estos fines éticos es preferible el Ciro de Jenofonte -que se aparta de la verdad histórica con el objeto de mostrar, según Robortello en su De arte poética (1548), "cómo podía y debía de ser el mejor y más noble de los monarcas"-<sup>47</sup> que el verdadero Ciro.

Además, el ejemplo con que la historia pretende mover a la virtud muchas veces dista de ser moralmente conveniente pues muestra hechos donde los vicios son recompensados y las virtudes castigadas -el proceso contra Sócrates es un ejemplo de esto último-, lo que resulta "una invitación a la maldad sin freno".<sup>48</sup> En el mundo de la poesía de Sidney, en cambio, "los virtuosos siempre son recompensados y los villanos nunca escapan a su castigo".<sup>49</sup> Esto sirve a un fin moral pues los representantes del bien aparecen "con sus mejores atractivos",<sup>50</sup> lo que mueve al lector a seguir su ejemplo, y los personajes del mal son descritos con tanta repugnancia que nadie querrá jamás seguir sus pasos. En este proceso la cualidad embellecedora propia de la poesía desempeña un importante papel pues la enseñanza no basta. Es preciso per-

suadir al auditorio a imitar el bien mostrado y llevarlo a la praxis, y esto se logra atrayéndolo mediante la belleza con que sólo la poesía puede vestir sus argumentos.

Para Sidney esta facultad de la poesía para persuadir o mover -aquel antiguo objetivo de la retórica- tiene jerarquía mayor que la enseñanza misma: es "causa y efecto" de ella. La máxima es llevar a la práctica aquello que nos aconseja el conocimiento; para ello hemos de ser primero persuadidos por la enseñanza atractiva del poeta, pues él posee el conocimiento más verdadero y lo muestra al mundo de la manera más agradable.

Habiendo analizado a la poesía por sus obras, Sidney procede a analizarla por sus partes constituyentes: la poesía pastoril; la elegiaca; la sátira -todas ellas útiles por mostrar las distintas virtudes que han de seguirse; la comedia -donde, según Thomas Elyot en su Governour, "el mal no se define con preceptos sino que se le contempla [por tanto el auditorio puede ser así más eficazmente prevenido para defenderse de los embates del vicio, por lo que de la enseñanza] . . . de esas comedias no poco fruto ha de recogerse";<sup>51</sup> la tragedia -cuya representación refleja "todo aquello que es más digno de ser aprendido";<sup>52</sup> la lírica -que para Escalígero en Poetices libri septem comprende ". . . máximas, proverbios y toda clase de exhortaciones a una vida virtuosa",<sup>53</sup> y, por último, la poesía heroica -que "instruye y persuade hacia la verdad más espléndida y elevada"-,<sup>54</sup> la más digna por presentar con mayor belleza sus ejemplos. Aquí asoma El Cortesano,

de Castiglione -traducido al inglés por Sir Thomas Hoby en 1561 y que en su época influyó en la educación de todo caballero del Renacimiento-, donde se afirma que la contemplación de la belleza despierta el amor a lo contemplado, y, este amor, a su vez, conduce a alturas más elevadas donde no se ve ya "más la belleza particular . . . sino una belleza universal que adorna todos los cuerpos".<sup>55</sup>

Por la belleza de sus imágenes, la poesía épica despierta el amor de quien las contempla y lo eleva a niveles superiores. Sidney lo explica así: "aquel que pueda contemplar la virtud sentirá un arrebató maravilloso en el amor a su belleza".<sup>56</sup> Es decir, el bien es engalanado por la belleza y ésta no puede engañar pues es la que hace surgir el amor y lo conduce hacia el bien. Recurramos nuevamente a El Cortesano: ". . . no hay belleza que exista sin el bien, pues extraño resulta que un cuerpo bello contenga un alma perversa, y por tanto la belleza externa es sello del bien que lleva dentro de sí".<sup>57</sup> Ya Dionisio de Halicarnaso (60-8 a.C.) asentaba algo similar en De imitatione: el espectáculo de la belleza es inspirador de la actividad del alma.<sup>58</sup>

#### f) Refutación

Una vez establecida la superioridad de la poesía, Sidney trata en la refutación las cuatro principales acusaciones de que es objeto este arte. La primera: que existen otros conocimientos más valiosos en los que el hombre debe emplear su tiempo. Sidney responde que "ningún conocimiento es mejor que aquel que instruye y conduce a la virtud, y en esto ninguno supera al de la poesía".<sup>59</sup> La segunda: que los poetas son

mendaces. Puesto que los poetas no afirman nada, luego entonces nunca mienten. Se nos recuerda que ellos no tratan de lo que es, sino de lo que debe ser -la poesía tiene un ámbito propio no calificable por las pautas del mundo exterior. La tercera: que las comedias y la poesía amorosa inducen al pecado y al amor y éste conduce a la lujuria. Ya por El Cortesano sabemos de la cualidad universal del amor, y aquí Sidney afirma que el amor es privativo del hombre y que, por ese don, puede llegar a contemplar la belleza.<sup>60</sup> Sin embargo, aclara que cuando las páginas de los poetas abundan no sólo en amor sino en vicio y procacidad esto ha de imputársele al hombre que hace un mal uso de la poesía y no a ésta, lo que permite a Sidney contraatacar con el argumento de que si la poesía puede hacer mucho daño cuando se le da un mal uso, cuando se le emplea debidamente producirá el "bien mayor".

Lo anterior servirá para atender a la cuarta objeción a la poesía: el rechazo de Platón a los poetas en su república filosófica. Para Platón la divinidad es sólo responsable del bien, por tanto su ojeriza contra la poesía se explica, según Sidney, porque los poetas de su época presentaban a los dioses como seres con defectos morales, y por razones pedagógicas resultaba negativo mostrar a la juventud imágenes de pasión y vicio. Para Sidney, Platón no censuró a la poesía, sino al mal uso que se hacía de ella, pues incluso concedió al poeta una fuerza inspiradora de origen divino, opinión que Sidney no comparte.

En el Renacimiento fue lugar común esta teoría del furor divino, por el que supuestamente el poeta escribía poesía en un éxtasis produci -

do por una súbita iluminación o inspiración transmitida por un dios. La idea fue tomada del Ion, donde Sócrates dice acerca de los poetas:

El objeto que Dios se propone al privarles del sentido y servirse de ellos como ministros, a manera de los profetas y otros adivinos inspirados, es que, al oírles nosotros, tengamos entendido que no son ellos los que dicen cosas tan maravillosas, puesto que están fuera de su buen sentido, si no que son los órganos de la divinidad que nos hablan por su boca.<sup>61</sup>

Y el Renacimiento comprendió esto como un argumento enaltecedor del poeta por el privilegio de ser receptáculo de un mensaje divino. Sin embargo, para Platón este entusiasmo por el que el dios transmite su mensaje hace perder al hombre toda su capacidad de razonamiento y por tanto lo utiliza como otra de sus objeciones a la poesía. En la Apología, Sócrates interroga a los poetas para que le expliquen sus obras, pero ninguno de ellos resulta capaz de hacerlo porque "no es la sabiduría la que guía a los poetas sino . . . un entusiasmo semejante al de los profetas y adivinos; que todos dicen muy buenas cosas sin comprender nada de lo que dicen".<sup>62</sup> Ya Demócrito de Abdera (V-IV a.C.) la había dicho: "No será poeta quien no sea capaz de caer en trance de locura".<sup>63</sup>

Durante su estancia en Inglaterra, Giordano Bruno dedicó a Philip Sidney su obra Gli eroici furori (publicada en Londres en 1585), donde enalteció el furor divino -según lo entendía el Renacimiento- como un medio sobrenatural de recibir sabiduría de una entidad divina

(llámese genio, musa o dios). Pero Sidney no acepta esta teoría porque -como ya lo estableció en la narración- la poesía es un proceso humano de creación: el poeta se eleva con "la fuerza de su propia invención"; es su intelecto el que rompe las ataduras del mundo real, es la "idea o preconcepto" la que despierta su poder creador, no Dios (Sidney concede una inspiración divina sólo a cierta clase de poesía, como los oráculos delficos y los salmos de David). En su Theologia platónica, Marsilio Ficino -figura preponderante de la Academia neoplatónica florentina, y cuyas teorías eran bien conocidas por Sidney- explica así este punto: "lo que Dios crea en el mundo por Su pensamiento, el hombre lo concibe en sí mismo por el acto intelectual y lo expresa por medio del lenguaje".<sup>64</sup> Ciertamente, para Sidney la poesía participa de un origen divino pues el poeta crea por un acto "similar" -aunque infinitamente inferior- al de Dios, mas El no priva al poeta de su razón para transmitir Su mensaje, no le "dicta" nada; por lo contrario, es la actividad plena de esa razón humana la que lo hace ascender, la que lo hace universalizar. Dios no desciende hasta el poeta, es éste quien se eleva hacia El.

#### g) Digresión

Así, termina la refutación a las cuatro objeciones a la poesía y, antes de comenzar la peroración (y de acuerdo con los dictados de Cicerón en De oratore), Sidney introduce una digresión "a modo de embellecimiento o amplificación".<sup>65</sup> Esta digresión representa, a su vez, otro discurso independiente incrustado en el discurso principal.

Así pues, se dispone a analizar por qué la poesía es tan acremente atacada en Inglaterra. En la narración, Sidney justifica a la poesía citando a una serie de conspicuos personajes de la Antigüedad y de su tiempo que cultivaron la poesía y lamenta la ausencia de logros poéticos en lengua inglesa, lo que multiplica sus detractores. Como proposición Sidney establece que, para remediar esta carencia, los poetas que se precien de serlo deben conocer su materia y los medios para trabajarla.

En la división la poesía y la retórica se toman de la mano nuevamente cuando Sidney señala como guías que los poetas deben observar en sus obras: la aplicación de ciertos principios (Art), la imitación de pautas establecidas por los autores consagrados y la práctica constante. Estos tres requerimientos son los que la antigua retórica consideraba básicos en el proceso de alcanzar el "bien decir". Sidney lamenta que los autores de la época no concedan a cada uno de estos puntos su cabal importancia.

En la confirmación Sidney hace hincapié en la mala producción poética de sus contemporáneos que concede mayor importancia a la rima que al contenido, censura a la tragedia que no observa las tres unidades y a la comedia que despierta la risa mediante recursos groseros; también reprueba a los autores que mezclan tragedia y comedia en una sola obra. (Por una ironía, apenas unos años después de redactadas estas líneas, el teatro isabelino alcanzará sus obras más excelsas haciendo caso omiso de estas consideraciones.) Se pronuncia en contra de la expresión oscura y del exceso de adornos que pudieran volver ininteligible su

mensaje, ya que al sobrecargar el exterior, el contenido acaba por ser sepultado bajo el peso del ornato, lo que afecta necesariamente la función específica de la poesía pues pierde de vista esa instrucción con deleite que el poeta debe comunicar claramente a su auditorio para el bien común.

#### h) Peroración

Sidney concluye la digresión exaltando a la poesía por su característica única de transmitir la enseñanza más valiosa de la manera más agradable y cierra su defensa y su discurso retórico con la peroración, donde -a la usanza clásica- resume los argumentos a su favor tratados a lo largo del proceso y nos exhorta a no menospreciar los "sagrados misterios de la poesía"<sup>66</sup> ni a los poetas, esos seres singulares que nos dan la instrucción más valiosa y más útil para nuestra vida.

No queda más que decir. La poesía fue analizada tal y como lo determinó Quintiliano en la retórica forense: por su efectividad, por su naturaleza y por su calidad.

## C O N C L U S I O N E S

La retórica constituyó parte fundamental en la educación de Sidney, sin embargo nunca confunde o identifica retórica y poesía. Para él, la primera -al igual que las demás artes y ciencias- está subordinada a la segunda y le presta importantes servicios; tan es así, que una estructura retórica sostiene todo el andamiaje de su apología poética, pero la "calidad" de la poesía y su "efectividad" para el hombre no tienen parangón en otra disciplina. Con este deslinde pone punto final a esa tendencia a confundirlas que data de la época poshelénica.

Así pues, la Defensa recoge muchos conceptos cuyas fuentes originales se hallan en la Antigüedad. Sin embargo, algunos de estos conceptos le llegan "filtrados" en la interpretación que de ellos hicieron los humanistas italianos de los siglos XV y XVI en su esfuerzo por conciliar las teorías clásicas con las enseñanzas cristianas. Parte fundamental en este proceso de filtración fue la Academia Platónica de Florencia, auspiciada por Lorenzo de Medicis y dirigida por Marsilio Ficino, quien traduce al latín, con comentarios, toda la obra platónica (Opera omnia divini Platonis, 1482). El resultado fue un platonismo cristiano que habrá de influir profundamente en el pensamiento de la época.

Minturno, Escalígero, Robortello, voceros e intérpretes de las renovadas teorías, alimentan en buena parte los argumentos principales de la Defensa. Precepto clásico y teoría humanista confluyen así en una obra que anuncia ya las características de la aventura literaria que emprenderá la lengua inglesa durante los años 1580 a 1610, que comprenden

la producción shakespeariana. Como sucedió en la Defensa, la retórica aportará muchos de los recursos formales que regirán el delicado refinamiento de la literatura de este periodo; pero la poesía, libre ya de ataduras poshelénicas y medievales e impulsada por el genio renacentista inglés, remontará grandes vuelos por sí misma.

Mientras otros tratados de la época se afanan en registrar figuras retóricas, dictar preceptos poéticos o establecer los modos más convenientes de versificación, Sidney se concentra en demostrar el valor y significación intrínsecos de la poesía. Sin embargo, el tiempo le juega una mala pasada y, unos cuantos años después de escribir la Defensa, comienza el florecimiento de la literatura en la que encontraba tantos defectos y que se elevaría a grandes alturas muchas veces contraviniendo los preceptos prácticos de su apología.

Formulada en época de experimentación y ensayo -incluso de justificación-, la Defensa representa prácticamente la declaración de independencia de la poesía, previa a los grandes logros de la lengua inglesa: "justamente en la obertura del gran concierto isabelino".<sup>67</sup>

N O T A S

<sup>1</sup> Peter Dixon, Rhetoric, The Critical Idiom (Londres: Methuen & Co Ltd, 1971), p. 53.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Alfonso Reyes, Obras completas, Vol. XIII: La crítica en la edad ateniense-La antigua retórica (México: Fondo de Cultura Económica, 1961), p. 370.

<sup>4</sup> Peter Dixon, op. cit., p. 16.

<sup>5</sup> Ibid., p. 51

<sup>6</sup> Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, Lengua y estudios literarios (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), p. 109.

<sup>7</sup> George Saintsbury, A History of Criticism, Vol. I: Classical and Mediaeval Criticism (Edinburgo: William Blackwood & Sons Ltd., 1934), p. 428.

<sup>8</sup> J.W.H. Atkins, English Literary Criticism: The Medieval Phase (Londres: Methuen and Co. Ltd., 1952), p. 176.

<sup>9</sup> Raimundo Lida, Letras hispánicas-Estudios, esquemas, Lengua y estudios literarios (México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1958), p. 15.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Platón, República (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963), p. 210.

<sup>12</sup> Ibid., p. 518.

<sup>13</sup> Raimundo Lida, op. cit., p. 16.

<sup>14</sup> A.W. Ward, y A.R. Waller, eds., The Cambridge History of English Literature, Vol. VI: The Drama to 1642, Part Two (Cambridge: University Press, 1969), p. 376.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 375.

<sup>16</sup> John Buxton, Sir Philip Sidney and the English Renaissance (Londres: Macmillan & Co Ltd, 1954), p. 28.

<sup>17</sup> Melvin J. Lasky, Utopia and Revolution (Chicago: The University of Chicago Press, 1976), p. 190.

18 Stephen Gosson, "The School of Abuse", en English Literary Criticism: The Renaissance, ed. por D.B. Hardison (Londres: Peter Owen Limited, 1963), p. 91.

19 Op cit., p. 95.

20 Alfonso Reyes, op. cit., p. 417.

21 Ibid., p. 514.

22 Peter Dixon, op. cit., p. 28.

23 Kenneth Myrick, Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), p. 55.

24 Ibid., p. 57.

25 Philip Sidney, "An Apology for Poetry", en English Critical Texts-16th Century to 20th Century, ed. por D.J. Enright y Ernst de Chickera (Londres: Oxford University Press, 1962), p. 8.

26 Op cit., p. 8.

27 Geoffrey Shepherd, ed., Sir Philip Sidney-An Apology for Poetry (Nueva York: Manchester University Press, 1973), p. 158.

28 Philip Sidney, op. cit., p. 9

29 Ibid.

30 Kenneth Myrick, op. cit., p. 67.

31 Philip Sidney, op. cit., p. 9.

32 S.H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, 4a. ed.; Nueva York: Dover Publications, Inc., 1951), p. 153.

33 Baxter Hathaway, Marvels and Commonplaces-Renaissance Literary Criticism (Nueva York: Random House, 1968), p. 55

34 Walter Kaufmann, Tragedia y filosofía (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1978), p. 78.

35 Horacio, "On the Art of Poetry", en Classical Literary Criticism, ed. por Betty Radice (Londres: Penguin Classics, 1965), p. 90.

36 Antonio Minturno, "L'arte poetica", en Literary Criticism: Plato to Dryden, ed. por Allan H. Gilbert (Detroit: Wayne State University Press, 1962), p. 289.

37 Geoffrey Shepherd, op. cit., p. 160.

38 Philip Sidney, op. cit., p. 10.

39 Ibid.

40 Ibid., p. 11.

41 Ibid., p. 14.

42 Ibid., p. 15.

43 John Milton, Areopagítica (México: Fondo de Cultura Económica, 1941), p. 35.

44 Ibid.

45 Geoffrey Shepherd, op. cit., p. 35.

46 Aristóteles, "Poetics", en Ten Great works of Philosophy, ed. por Robert Paul Wolff (Nueva York: The New American Library, 1969), p. 74.

47 Geoffrey Shepherd, op. cit., p. 176.

48 Philip Sidney, op. cit., p. 19.

49 David Daiches, Critical Approaches to Literature (Londres: Longmans, Green and Co, 1956), p. 60.

50 Philip Sidney, op. cit., p. 19.

51 Thomas Elyot, "Gouverneur", en Literary Criticism: Plato to Dryden, ed. por Allan H. Gilbert (Detroit: Wayne State University Press, 1962), pp. 238-239.

52 Philip Sidney, op. cit., p. 25.

53 Geoffrey Shepherd, op. cit., p. 191.

54 Philip Sidney, op. cit., p. 26.

55 Helena Shire, A Preface to Spenser, Preface Books (Londres: Longman, 1978), p. 83.

56 Philip Sidney, op. cit., p. 26.

57 A.J. Krailsheimer, ed., The Continental Renaissance, 1500-1600, The Pelican Guides to European Literature (Middlesex: Penguin Books, 1971), p. 379.

- 58 R.S. Crane, ed., Critics and Criticism-Ancient and Modern (Chicago: The University of Chicago Press, 1975), p. 169.
- 59 Philip Sidney, op. cit., p. 30.
- 60 Ibid., p. 32.
- 61 Platón, "Ion o de la poesía", Diálogos, Colección "Sepan cuántos . . ." (México: Editorial Porrúa, S.A., 1973), p. 98.
- 62 Platón, "Apología de Sócrates", ibid., p. 4.
- 63 Alfonso Reyes, op. cit., p. 66.
- 64 Geoffrey Shepherd, op. cit., p. 62.
- 65 Kenneth Myrick, op. cit., p. 79.
- 66 Philip Sidney, op. cit., p. 48.
- 67 A.W. Ward, y A.R. Waller, eds., The Cambridge History of English Literature, Vol. III: Renascence and Reformation (Cambridge: University Press, 1932). p. 300.

B I B L I O G R A F I A

Atkins, J.W.H. English Literary Criticism: The Medieval Phase. Londres:  
Methuen and Co. Ltd., 1952.

\_\_\_\_\_. English Literary Criticism: The Renaissance. Londres:  
Methuen & Co. Ltd., 1947.

Butcher, S.H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. 4a. ed. Nueva  
York: Dover Publications, Inc., 1951.

Buxton, John. Sir Philip Sidney and the English Renaissance. Londres:  
Macmillan & Co. Ltd, 1954.

Crane, R.S. ed. Critics and Criticism-Ancient and Modern. Chicago: The  
University of Chicago Press, 1975.

Curtius, Ernst Robert. Literatura europea y Edad Media latina. México:  
Fondo de Cultura Económica. 1955.

Daiches, David. Critical Approaches to Literature. Londres: Longmans,  
Green and Co, 1956.

Dixon, Peter. Rhetoric. The Critical Idiom. Londres: Methuen & Co Ltd,  
1971.

Enright, D.J., y De Chickera, Ernst. eds. English Critical Texts-16th Century to 20th Century. Londres: Oxford University Press, 1962.

Fox, Adam. Plato for Pleasure. Londres: John Westhouse Ltd, 1945.

Gilbert, Allan H. ed. Literary Criticism: Plato to Dryden. Detroit: Wayne State University Press, 1962.

Hardison, O.B. ed. English Literary Criticism: The Renaissance. Londres: Peter Owen Limited, 1963.

Hathaway, Baxter. Marvels and Commonplaces-Renaissance Literary Criticism. Nueva York: Random House, 1968.

Kaufmann, Walter. Tragedia y filosofía. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978.

Krailsheimer, A.J. ed. The Continental Renaissance, 1500-1600. The Pelican Guides to European Literature. Middlesex: Penguin Books, 1971.

Lasky, Melvin J. Utopia and Revolution. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

- Lewis, C.S. English Literature in the Sixteenth Century. Vol. III of The Oxford History of English Literature. 12 vols. Oxford: Oxford at the Clarendon Press, 1944.
- Lida, Raimundo. Letras hispánicas-Estudios, esquemas. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Milton, John. Areopagítica. México: Fondo de Cultura Económica, 1941.
- Myrick, Kenneth. Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Platón. Diálogos. Colección "Sepan cuántos . . ." México: Editorial Porrúa, 1973.
- \_\_\_\_\_. República. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- Radice, Betty. ed. Classical Literary Criticism. Londres: Penguin Classics, 1965.
- Reyes, Alfonso. Obras completas. Vol. XIII: La crítica en la edad ateniense-La antigua retórica. 20 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

Saintsbury, George. A History of Criticism. Vol. I: Classical and Mediaeval Criticism. Edinburgo: William Blackwood & Sons Ltd., 1934.

Shepherd, Geoffrey, ed. Sir Philip Sidney-An Apology for Poetry. Nueva York: Manchester University Press, 1973.

Shire, Helena. A Preface to Spenser. Preface Books. Londres: Longman, 1978.

Singer, Irving. ed. Essays in Literary Criticism of George Santayana. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1956.

Smith, G. Gregory. ed. Elizabethan Critical Essays. Vol. I. Londres: Oxford University Press, 1904.

Ward, A.W. y Waller, A.R. eds. The Cambridge History of English Literature. Vol. III: Renascence and Reformation. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

---

. The Cambridge History of English Literature. Vol. VI: The Drama to 1642, Part Two. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Wolff, Robert Paul. ed. Ten Great Works of Philosophy. Nueva York, The New American Library, 1969.