



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS
DE LA POESÍA ESPAÑOLA Y
NOVOHISPANA DEL RENACIMIENTO

Tesis
que para optar por el grado de:
Doctor en Letras

presenta
Alejandro García Peña

ASESORA: Dra. María de los Dolores Josefina Bravo Arriaga

COASESORES: Dra. María Águeda Méndez
Dr. Juan Coronado



México, D. F.

abril de 2012



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.

Introducción

1. CONTEXTO HISTÓRICO

1.1. LA IDEA DE RENACIMIENTO: UNA CONFORMACIÓN DE SIGLOS	
1.1.1. Del nacimiento a la madurez conceptual del Renacimiento	1
1.1.2. El siglo XX: reproducción de las interpretaciones.....	5
1.1.3. Sobre el Renacimiento español.....	23
1.2. EL HUMANISMO: DE ITALIA PARA ESPAÑA	
1.2.1. El Renacimiento y el humanismo.....	30
1.2.2. Neoplatonismo y Marsilio Ficino.....	41
1.2.3. El humanismo en España y León Hebreo.....	54
1.3. NUEVA ESPAÑA HUMANISTA	
1.3.1. La religión y el humanismo en la Nueva España.....	63
1.3.2. El problema del humanismo en la Nueva España.....	67
1.4. LAS GENERACIONES DE POETAS ESPAÑOLES EN EL RENACIMIENTO	
1.4.1. La generación según José Ortega y Gasset.....	71
1.4.2. El problema del concepto de generación literaria	74
1.4.3. Propuesta de tres generaciones para este estudio.....	77

2. LA IMAGEN POÉTICA Y SU SEMIÓTICA

2.1. EL OBJETO Y LA IMAGEN.....	87
2.2. LA IMAGEN POÉTICA.....	110
2.3. DE LA SEMÁNTICA A LA SEMIÓTICA: BASES DEL MÉTODO	
2.3.1. La semántica.	130
2.3.2. La semiótica.	142
2.4. LA SEMIÓTICA DE LA IMAGEN POÉTICA: UNA PROPUESTA DE MÉTODO ...	149
2.4.1. Nivel métrico.....	153
2.4.2. Nivel retórico.....	154
2.4.3. Sentido literal.....	158
2.4.4. Sentido moral.....	161
2.4.5. Sentido celeste.....	162

3. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA POESÍA DE DOS POETAS ESPAÑOLES Y UNO NOVOHISPANO DEL RENACIMIENTO

3.1. JUAN BOSCÁN

3.1.1. Ediciones	163
3.1.1.1. Libro I	164
3.1.1.2. Libro II	166
3.1.2. Nivel métrico	
3.1.2.1. “Libro I”	167
3.1.2.2. “Libro II”	
3.1.2.2.1. Los sonetos	173
3.1.2.2.2. Las canciones	175
3.1.3. Nivel retórico	
3.1.3.1. “Libro I”	
3.1.3.1.1. La repetición	176
3.1.3.1.2. La equivalencia	178
3.1.3.1.3. La oposición	181
3.1.3.2. “Libro II”	171
3.1.3.2.1. La repetición	184
3.1.3.2.2. La equivalencia	185
3.1.3.2.3. La oposición	188
Conclusión del nivel retórico	189
3.1.4. Sentido literal	191
3.1.4.1. El amor paradójico	194
3.1.4.2. La tristura	198
3.1.4.3. El alto cielo (neoplatonismo)	201
3.1.4.4. El amor conciliado	202
Conclusiones del sentido literal	204
3.1.5. Sentido moral (el sentido histórico o revisión del contexto)	206
3.1.5.1. Tres asuntos de su biografía	207
3.1.5.2. La influencia	212
3.1.5.3. El humanismo italiano en Juan Boscán	215
3.1.6. Sentido celestial (interpretaciones y universales)	
3.1.6.1. El amor: la paradoja, la tristeza y la conciliación	220
3.1.6.2. La búsqueda de la organización de un mundo ...	224

3.2.	GARCILASO DE LA VEGA	
3.2.1.	Nivel métrico	229
3.2.2.	Nivel retórico	
3.2.2.1.	Repetición.....	231
3.2.2.2.	Equivalencia	232
3.2.2.3.	Oposición	238
3.2.3.	Sentido literal (tema, motivos y rasgos)	240
3.2.4.	Sentido moral (contexto e intertextualidad)	243
3.2.4.1.	Inicio de la crítica garcilasiana	246
3.2.4.2.	La crítica desde biografía, la crítica desde influencia y la crítica textual	255
3.2.4.3.	La crítica con derroteros hacia los temas	260
3.2.5.	Sentido celestial (interpretaciones y universales)	
3.2.5.1.	El amor: la paradoja, y la <i>sobresignificación</i> ...	262
3.2.5.2.	La fortuna, el camino, la tristeza y la muerte ...	269
3.3.	FRANCISCO DE TERRAZAS	272
3.3.1.	Nivel métrico	273
3.3.2.	Nivel retórico	275
3.3.3.	Sentido literal	276
3.3.4.	Sentido moral	277
3.3.5.	Sentido celestial	280
	CONCLUSIÓN	282
	BIBLIOGRAFÍA	291

INTRODUCCIÓN

Esta tesis busca analizar parte de la poesía de Juan Boscán, Garcilaso de la Vega y Francisco de Terrazas con una propuesta donde la imagen poética es el objeto de estudio. Este escrito está organizado en tres partes principales: la idea de Renacimiento, la imagen poética y su semiótica, y la aplicación del análisis a una selección de la poesía de los autores mencionados. Los poetas arriba mencionados han sido clasificados dentro del periodo del Renacimiento. Por esto, se consideró necesario una revisión de este concepto para verificar, primero, por qué se ubica la obra de estos poetas dentro de este periodo y, segundo, para una mejor comprensión crítica.

El Renacimiento es un concepto que ha madurado con el paso de los siglos, cada época ha destacado alguno de sus aspectos o lo ha comprendido según su perspectiva histórica. Ha sido estudiado desde la religión, la historia, la filosofía, el arte, la ciencia o la sociología; también se han estudiado sus diferentes manifestaciones: la pintura, la escultura, la música, la arquitectura y la literatura. No se buscará afirmar, contradecir, o negar algunas propuestas de los estudiosos revisados, sino que se destacarán las ideas reiteradas. Se parte de un orden cronológico para abordar las ideas de los autores, se tratará de revisar aquellas definiciones que se consideran importantes para el desarrollo de esta tesis.

Así se inicia con Lorenzo Ghiberti, Giorgio Vasari, como los precursores de su definición; luego hay un salto hasta el siglo XIX donde aparecen varios estudios que le proporcionan el rango de momento fundamental en la historia del arte. Se termina con varios autores del siglo XX, cuando se multiplican las perspectivas para entender este movimiento.

Después, es necesario definir el objeto de estudio que es la imagen poética. Para llegar a una comprensión de ésta, primero se estudiará lo que es la imagen desde Aristocles, Platón y Aristóteles, se pasará por siglo XVIII, Hume y Kant, se concretará una primera definición con Bergson y Sartre. De esta manera se pretenderá establecer una idea de lo que es la imagen. Posteriormente, se concluirá con el estudio de la imagen poética; para esto, primero se revisará *La*

poética de Aristóteles, luego se revisará *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, *Materia y forma en poesía* de Amado Alonso, *El arco y la lira* de Octavio Paz y, por último, *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño.

Para sustentar la teoría del método de análisis, se parte de la semántica hasta llegar a la semiótica, se entiende como una microestructura (la primera) hasta una macroestructura. Así se revisa la primera con base en las propuestas de K. Ogden y I. A. Richards, Stephen Ullmann y John Lyons. La segunda desde Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, Pierre Guiraud, Umberto Eco y Roland Barthes. Lo que se buscará es las relaciones que se establecen desde un grupo de palabras hasta llegar a una idea; luego ésta, a su vez, puede asociarse con otras ideas en una organización semiótica. Esto es para justificar, desde una perspectiva contemporánea la propuesta neoplatónica del Renacimiento que, entendida desde esta teoría, puede ser comprendida como una semiótica.

Tratar sobre el neoplatonismo cómo un método de análisis semiótico permite unir el humanismo renacentista dando pertinencia a la propuesta. Por un lado, desde el lector, no se puede desprender de una posición contemporánea, y por otro, no se puede forzar la poesía española del XVI a una interpretación que no pertenece a su mundo. Es un esfuerzo de entenderse para luego buscar aquellas ideas que son similares y que fueron expuestas en el pasado para la interpretación de lo escrito.

Para este perspectivismo, se busca en Marilio Ficino y en León Hebreo una idea de interpretación de mundo y como se establecen enlaces de las ideas con las palabras y viceversa. Un punto en común entre una visión contemporánea y una del siglo XVI es que en la semántica e incluso en la semiótica se abordan significados desde diferentes niveles y el neoplatonismo trata sobre los sentidos de los textos. Así, las palabras organizadas en un poema pasan por niveles métrico y retórico y luego por sentidos. La relación de los niveles con los sentidos provoca una semiótica donde el núcleo o constante es la imagen poética. La imagen poética es una suma expresiva que contempla niveles y sentidos.

Para estructurar la relación de los niveles se recurre a una idea de retórica general planteada por el Grupo μ , esta idea de niveles con bases estructuralistas,

también adquiere coincidencias, sólo es la sustitución de sentido por nivel. Otro de los conceptos que ayudan para establecer asociaciones es el de isotopía que permite en cierta manera asociar los niveles con los sentidos o, si se prefiere en términos del Grupo μ , entre los diferentes niveles. La propuesta neoplatónica tiene la aportación sobre una retórica que no se limita a un nivel lógico, sino que propone un sentido filosófico, que en cierta manera es integrador de las cualidades mostradas por la imagen poética.

Los poemas seleccionados para el análisis son: “Libro I” y “Libro II” de Juan Boscán, las coplas, los sonetos y canciones de Garcilaso de la Vega y los sonetos de Francisco de Terrazas. Una de las justificaciones es la unidad temática que mantienen estas pequeñas composiciones poéticas. También se hurgará en su crítica para completar las visiones que se tienen sobre esta obra para enriquecer los sentidos.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

1.1. LA IDEA DE RENACIMIENTO: UNA CONFORMACIÓN DE SIGLOS

1.1.1. Del nacimiento a la madurez conceptual del Renacimiento

Diferentes teóricos han aportado varios aspectos al concepto de Renacimiento, se entiende como una idea que se ha conformado por los siglos. Para acercarse a su definición es necesario revisar las constantes que se han presentado a lo largo de cinco siglos, sobre todo con la idea clara que no se pretende dilucidar lo que fue *realmente*, sino lo que se ha entendido que fue esta época en Europa. No se busca una revisión histórica, sino crear un concepto con base en algunos estudios sobre el tema. Se han seleccionado los textos importantes –hasta donde la información obtenida lo ha permitido– para proporcionar una base que explique el significado de Renacimiento en España durante el siglo XVI.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) es el primer antecedente en la búsqueda de una concepción del arte del siglo XV y XVI. Este artista rivalizó con Brunelleschi para crear las puertas del baptisterio de Florencia; gana su propuesta y el resultado es las “Puertas del paraíso”, nombradas así por Miguel Ángel. Escribió una obra al final de su vida sobre la historia del arte, algo de teoría y una autobiografía, la cual lleva el título de *I Commentarii* (1447). Este texto es el primero que utiliza la palabra *renacimiento* para distinguir un arte nuevo (opuesto al arte realizado en los siglos anteriores inmediatos) que se identifica con un pasado italiano lejano y glorioso.

La distinción entre un pasado de menor calidad y un presente de mayor nivel artístico aparece en el creador de los cimientos del concepto de Renacimiento: Giorgio Vasari (1511-1574); quien escribe *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550); esta obra está dedicada a Cosme de Médici, duque de Florencia: “Para honrar, pues, a los que ya han muerto, y sobre todo en beneficio de los estudiosos de las excelentísimas artes: Arquitectura, Escultura y Pintura”¹ y trata sobre “el renacimiento de las artes hasta su estado actual”². Su obra se divide en tres maneras: desde que renacen las

¹ Giorgio Vasari, *La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos escrita por Giorgio Vasari*, (selección), tr. Guillermo Fernández, México, UNAM, 1996 (Nuestros clásicos, 74), p. 30.

² *Ibidem*, pp. 142-143.

artes hasta que llegan, según el autor, a su máximo esplendor. El Renacimiento es una época que busca la belleza en los detalles perfectos y proporciones que no sean locales, esto se logra gracias a la percepción directa de la naturaleza y su composición³. Esta universalidad se sustenta en la revisión de la historia para descubrir los valores permanentes; esto se logra gracias al estudio y contraste de las diferentes maneras en el arte.⁴ Giorgio Vasari, después de un análisis de las obras que le antecedieron, concluye que vive en el mejor momento de la pintura, la escultura y la arquitectura. Vasari encuentra en el mundo grecolatino un arte sólido y se identifica con él. Debido a ello también aplica su división evolucionista de tres momentos al arte griego⁵ y encuentra en el tercero el parámetro de una medida universal.⁶ Después del mundo grecolatino, el arte pierde su fuerza y aparece una decadencia, no la nombra como Edad Media, pero sí delimita este periodo para demeritar su calidad. Junto con esta propuesta se encuentra otra idea más, la tercera manera italiana es de los modernos y Vasari se siente orgulloso de pertenecer a ese momento histórico.⁷

El arte que exalta debía aspirar al ideal propuesto por la naturaleza; para alcanzarlo se utilizaba el empeño, largos estudios, la imitación y el conocimiento que proporcionan las ciencias.⁸ Sólo así se logrará la composición perfecta que se acerca a lo real, ésta es la bella manera, la cual incluye la expresión de los sentimientos como el miedo, la esperanza, el amor o la ira.⁹

A modo de síntesis, el arte del Renacimiento, según Giorgio Vasari, es aquel que busca la belleza en la perfección, la universalidad y la modernidad. La primera se logra con la imitación de la naturaleza: composición equilibrada y ciencia; la segunda se consigue con el estudio de la historia y con la búsqueda de las medidas exactas; la tercera tiene un carácter de orgullo, arrogancia, seguridad y perfección.

³ *Ib.*, p. 387.

⁴ *Ib.*, p. 141.

⁵ *Ib.*, pp. 45-48.

⁶ *Ib.*, pp. 385-386.

⁷ *Ib.*, p. 30 – 68.

⁸ *Ib.*, p. 149.

⁹ *Ib.*, p. 147.

Durante el siglo XIX, Jules Michelet (1798-1874) revitaliza el concepto en su *Historia de Francia* (1834-1874). Aparece la palabra *Renacimiento* en el capítulo séptimo, después de realizar una revisión de las guerras de los franceses contra Carlos V. El rey de Francia, Francisco I, durante la primera mitad del XVI, no tuvo el éxito bélico de los posteriores monarcas galos; sin embargo, destaca su mecenazgo en las artes y las ciencias, y continúa con el apego a lo italiano. Un hecho paradigmático fue la invitación a Leonardo da Vinci. El historiador galo menciona la enorme preferencia de los franceses por todo lo que provenía de Italia que se puede observar en la corte de Fontainebleau.¹⁰

Del capítulo mencionado se destaca la referencia a Rabelais: un “hombre de todos los estudios, de todas las artes, de todos los idiomas, el verdadero Panourgos, hombre universal de ciencia [...]”.¹¹ Así como Panurgo, este autor francés es el símbolo del “hombre del Renacimiento”, es universal porque estudia libremente todas las lenguas, las artes y las ciencias, Rabelais es para los franceses lo que Dante para los italianos. Según palabras del mismo Michelet, se identifica con el erasmismo y se ampara en el libre arbitrio: “él está evidentemente con Erasmo y contra Lutero en lo que se refiere al libre albedrío. Los anabaptistas y los iconoclastas están muy alejados del hombre del Renacimiento.”¹² Y Rabelais es un paradigma del hombre renacentista, es el primer gran humanista francés.

Jacob Burckhardt (1818-1897) es un historiador suizo que aporta las bases para el entendimiento del Renacimiento en su libro *La cultura del Renacimiento en Italia* (su primera edición fue en 1860). Cualquier definición contemporánea retoma alguna de sus propuestas, ya sea a favor, ya en contra. Los criterios que establece cada capítulo de su obra son: “El Estado como obra de arte”, “El desarrollo del individuo”, “El resurgir de la Antigüedad clásica”, “El descubrimiento del mundo y del hombre”, “La sociedad y las fiestas” y “Moralidad y religión”. Estas propuestas

¹⁰ Jules Michelet, *Abregé d'histoire de France*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1881, pp. 115-116.

¹¹ Es una traducción libre de: “Homme de toute étude, de tout art, de toute langue, le véritable Pan-ourgos, agent universel dans les sciences” en Jules Michelet, *Abregé d'histoire de France*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1881, p. 117.

¹² Es una traducción libre de: “Il est évidemment pour Erasme et contre de Luther dans le parti du *libre arbitre*. Les anabaptistes et briseurs d'images avaient d'ailleurs fort éloigné les hommes de la Renaissance » en Jules Michelet, *Abregé d'histoire de France*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1881, p. 118.

se han convertido en un parámetro para definir el Renacimiento; los historiadores posteriores fundamentan a favor o en contra, pero siempre se retoma alguna de sus ideas. Una de sus grandes aportaciones ha sido encontrar en el contexto o en la cultura una vía y fundamento para la interpretación del arte: “Cada época cultural que representa en sí misma un conjunto completo, no sólo expresa y se concreta en la vida ciudadana, el arte, la religión y la ciencia, sino que lleva impreso en su cultura social un propio sello”.¹³ Esta cita expone la relación entre el arte y otras actividades humanas; el Renacimiento no puede ser entendido, entonces, si excluimos la historia, la filosofía, la vida cotidiana, la religión o la ciencia. El concepto se transforma, y de ser una referencia del arte se convierte en un periodo de la historia europea. Entendido de esta manera, Burckhardt está más cerca de Jules Michelet que de Giorgio Vasari; sin embargo, los tres se vinculan en cuanto a que la “cultura” incluye la Antigüedad clásica y la universalidad.

Otro autor importante es John Addington Symonds (1840-1893) quien escribió *El Renacimiento en Italia* (1875, 1886); expone su significado más allá de los horizontes artísticos:

La palabra del Renacimiento ha adquirido, en estos últimos años, un significado más amplio que el término inglés equivalente de *Revival of Learning* (renacer de la cultura). La empleamos para designar todo el periodo de transición que va de la Edad Media al mundo moderno.¹⁴

Este historiador también explica que el Renacimiento debe ser comprendido como una relación inseparable entre arte, historia, filosofía, religión, ciencia¹⁵ y vida cotidiana. El momento de la cultura en Italia durante los siglos XV y XVI –que incluye los elementos mencionados– no es una cúspide sino una “transición” entre la Edad Media y la Modernidad, debido a que está conformada con valores antiguos, viejos y nuevos.¹⁶

Symonds aborda con mayor profundidad el humanismo que encierra varios términos comentados: la cultura grecolatina, la universalidad, la renovación del

¹³ Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia, un ensayo*, tr. Teresa Blanco, Fernando Bouzaq y Juan Barja, Madrid, Akal, 1992, p. 307.

¹⁴ *Ib.*, p. 11.

¹⁵ *Ib.*, p. 18.

¹⁶ John Addington Symonds, *El Renacimiento en Italia*, tr. Wenceslao Roces México, FCE, 1957, p. 382.

pensamiento, el análisis de las cosas y la emancipación de la conciencia;¹⁷ además, es la base de un mundo moderno (palabra ya empleada por Giorgio Vasari), el cual se aleja del dogma y de la autoridad eclesiástica.¹⁸

La poesía no puede medirse por parámetros propios de las artes plásticas como son el *realismo* o la mimesis; en cambio, forma parte del humanismo y debe ser entendida e interpretada como una manifestación emancipadora y reveladora del individualismo:

El medio intelectual y moral creado por multitudes de personalidades cultivadas y centradas en sí mismas era necesario para el desarrollo de aquel espíritu inteligente, sutil, penetrante y elástico, que formaba la fuerza motriz del Renacimiento.¹⁹

Esta idea se refiere al *hombre del Renacimiento* y por esto mismo se puede aplicar a la poesía; así, es individual, humanista y de transición: la distinción se busca con la forma, la tradición grecolatina está presente, mantiene la influencia medieval y está abierta a nuevos temas y formas. Cabe mencionar que en el caso de los temas nuevos, Symonds indica que no eran tratados por los poetas italianos del siglo XVI; éstos aparecen a finales del Renacimiento en España en los temas religiosos y filosóficos.

1.1.2. El siglo XX: reproducción de las interpretaciones

Heinrich Wölfflin (1864-1945) es el segundo suizo de gran importancia para esta propuesta. En su libro *El arte clásico* (1899) aparecen líneas que permiten continuar con el esbozo del concepto de Renacimiento. Parte del siguiente ejemplo para explicar el clasicismo: ¿por qué en la *Escuela de Atenas* de Rafael no se utilizó un escenario costumbrista como un mercado de flores o una plaza?: Aquí se resolvieron problemas que no guardan ninguna relación con la afición al arte moderno, y con nuestro gusto arcaico estamos de antemano poco preparados para apreciar estas obras de arte de la forma. Nos gusta la simplicidad primitiva. Disfrutamos con la sintaxis dura, infantilmente tosca, con el estilo desmenuzado, entrecortado,

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Ib.*, p. 13.

¹⁹ *Ib.*, p. 376.

mientras que el período de construcción complicada, grandilocuente, no es valorado ni comprendido.²⁰

Este fragmento puede ser un golpe al *realismo* del Renacimiento; pues lo clásico no es igual a la mimesis de la naturaleza; no es un arte de una imitación simple, sino sustenta una construcción complicada; existen referencias históricas, análisis de la composición y al final del Renacimiento se convierte en algo más complejo, quizá ya como un Barroco. La idea de un *realismo* proviene de Vasari quien afirma que Masaccio fue el primero en pintar las cosas “como son”.

Al final de la obra se encuentra que una diferencia entre el Quattrocento y el Cinquecento es que el primero “comienza con una idea completamente nueva de la grandeza y dignidad humana”,²¹ se crean los conceptos de distinción, compostura, dignidad, gravedad, importancia y dramatismo.²² El “espíritu nuevo” del *Cinquecento* está asociado, según esta teoría, con la aspiración a lo divino²³ y se aleja de lo terrenal; las imágenes celestiales no pueden ser representadas con un realismo espontáneo, se sugiere una elevación; las escenas religiosas estarán revestidas de elegancia dentro de un mundo creado con base en un ideal artístico, no con base en la imagen que parte de la percepción.²⁴ Se presenta entonces una división del Renacimiento: por un lado el siglo XV es “realista”, en tanto que el XVI, “idealista”; si partimos de estos conceptos y los trasladamos a la poesía renacentista española, entonces está marcada por el “espíritu nuevo”.

Wölfflin revisa también el arte clásico en su libro *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). En este texto propone una definición desde el contraste para elaborar una teoría sobre los estilos en el arte: “esto quiere decir que junto al estilo personal aparece el de escuela, país y raza.”²⁵ De la misma

²⁰ Heinrich Wölfflin, *El arte clásico, una introducción al Renacimiento italiano*, tr. Antón Cieterich Arenas, Madrid, Alianza, 1985, p. 17.

²¹ *Ib.*, p. 238.

²² *Ib.*, pp. 244-248.

²³ *Ib.*, p. 250.

²⁴ *Ib.*, p. 256.

²⁵ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, tr. J. Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, p. 8.

manera que Vasari insistió en la perfección, también encontramos esta observación en la arquitectura:

El concepto central del Renacimiento italiano es el concepto de la proporción perfecta. Esta época intentó ganar en arquitectura lo que en la figura: la imagen de la perfección descansando en sí misma. Obtener cada forma como una existencia terminada en sí misma, ágil de coyunturas; sólo partes que alientan por sí mismas.²⁶

Esta perfección en las proporciones desaparece en el Barroco, se orienta hacia lo ilimitado y colosal.²⁷ Ésta es la base sobre la cual estructura una idea dicotómica a partir de cinco contrastes: lineal contra pictórico; superficie, profundidad; forma cerrada, forma abierta; pluralidad, unidad; claro, distinto.

Primero, el arte renacentista presenta una luz que define bien los contornos y una línea que distingue lo mejor posible el objeto presentado (rostro o cuerpo). Segundo, la composición espacial de la imagen es plana, por lo tanto, es un arte de superficie: existe la sensación de sobreponer capas, donde siempre destaca el objeto presentado. Tercero, el estilo del arte del siglo decimosexto está conformado tectónicamente, se busca una perfección en la composición que se basta en sí misma; se busca la creación de un trabajo completamente terminado. Cuarto: el arte clásico es plural porque las partes tienen una individualidad y las imágenes presentadas son autosuficientes, el arte barroco busca una unidad armónica; la individualidad de las imágenes desaparece.²⁸ Quinto: en el siglo XVI el dibujo está completamente al servicio de la claridad, hasta la forma más vaga es aprehensible, el motivo esencial se desplaza hacia el foco de visión más clara.

La línea, la superficie, la forma cerrada, lo plural y la claridad del arte clásico se basan en una estética visual, ya pintura, ya arquitectura; esta definición puede resultar muy interesante si, como metáfora, se traslada la imagen a la poesía que consigue enriquecer aspectos de la imagen poética, como se observará más adelante.

Johan Huizinga (1872-1945) publica *El otoño de la Edad Media* en 1927 en donde expone la forma de la vida y el espíritu de Francia y Los Países Bajos

²⁶ *Ib.*, p. 12.

²⁷ *Id.*

²⁸ *Ib.*, p. 212.

durante los siglos XIV y XV. Señala varios aspectos que matizan la transición de la Baja Edad Media al Renacimiento. Uno de éstos es el poder que tienen los oradores al final de la Edad Media sobre un público poco informado pues sólo saben de noticias de su ciudad o pueblo.²⁹

Otro aspecto que trata Huizinga es sobre el concepto de la soberbia, el cual es sustituido por el concepto de codicia durante el Renacimiento.³⁰ La soberbia es un símbolo de pecado teológico, es el origen de todo mal, por ella Lucifer es expulsado de los cielos. La codicia en cambio es terrenal y no es simbólica. “El protestantismo y el Renacimiento han prestado a la codicia un valor ético, legalizándola como un estímulo útil del bienestar general.”³¹ Es un matiz que adquiere gran sentido en la interpretación poética, pues es un ejemplo de cómo a veces se lee el poema con una axiología contemporánea sin detenerse en una reestructuración o acercamiento al mundo del siglo XVI. Otro aspecto interesante que proporciona un contraste entre la época que comprende los siglos XIV y XV, y el siglo XVI es el cambio del “tono fundamental de la existencia”. El *tono* de fines de la Edad Media es de melancolía amarga, mientras que el del Renacimiento es optimista; indica que los humanistas son los primeros que hablan de su tiempo llenos de esperanza y satisfacción.³²

Existen conceptos que comparten ambos periodos como un embellecimiento de la vida por medio de los sueños, este camino es compartido tanto por la Edad Media como por el Renacimiento. La diferencia radica en el tono optimista: es la ilusión por el ideal planteado que parte de un pasado, bello, heroico y virtuoso; es la fantasía de una naturaleza gozosa y perfecta. De este planteamiento se derivan tres temas que perduran desde la Antigüedad: el heroísmo, la sabiduría y el bucolismo.³³

Durante los siglos XIV y XV, el placer terrenal es considerado pecaminoso porque apunta hacia abajo, se aleja de Dios. Para evitarlo y mejorar la existencia se recurre a la sublimación por medio de la imaginación; se recrean antiguos

²⁹ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, versión de José Gaos, Madrid, Alianza, 2008, p. 24.

³⁰ *Ib.*, p. 38.

³¹ *Ib.*, p. 39.

³² *Ib.*, p. 44.

³³ *Ib.*, p. 51.

arquetipos: el héroe, el sabio, el caballero, la doncella y el pastor. El placer durante el Renacimiento deja de ser un pecado y es parte del deleite y disfrute de la vida; cuando la represión se hace presente aparece la fantasía para salvar a las bellas formas de la ruda realidad. Estas formas incluyen el trato social: se usa la amabilidad, aparente altruismo, respeto al prójimo, la etiqueta cortesana, la gravedad, el jubiloso embellecimiento del matrimonio, etcétera.³⁴ Durante el Renacimiento pesa más el comportamiento noble que la ascendencia insigne.

Al final de la Edad Media el ideal del caballero adquiere importancia por las acciones que le dan honor y no por la honra de su ascendencia. El caballero es idealizado y se transforma en un símbolo, es Amadís de Gaula, Santiago Apóstol o el Arcángel Gabriel. La imagen del caballero sostiene a la sociedad porque le da sentido; los escritores atenúan la incomprendibilidad que los rodea con esta figura de ficción. El caballero tiene una base que reúne varias virtudes: ascetismo,³⁵ conciencia religiosa, justicia y fidelidad; estas virtudes guían el comportamiento del caballero en los ámbitos ético, religioso, militar y amoroso.

La relación del caballero y la dama conlleva una autonegación ética porque se crea un deseo insatisfecho; lo mismo sucede con el deseo de Dios porque el cielo en vida, como el amor de la dama, es inalcanzable. El caballero consigue el honor cuando se sacrifica por su religión y su dama; mantiene un ascetismo que lo puede llevar al sacrificio y a la muerte, está dispuesto a anular su existencia. La dama es un símbolo de un amor sublimado³⁶: “La realidad es áspera, dura y cruel; por ende, se la somete al bello sueño del ideal caballeresco y se edifica sobre éste el juego de la vida”.³⁷

El caballero encuentra sustancia poética en el amor cortés que surge en los poetas provenzales del siglo XII, después influye a Dante quien lo perfecciona, hasta llegar al Renacimiento; la poesía con este tema pone en su centro temático el amor insatisfecho. El amante se vuelve puro y virtuoso por el hecho de sufrir por la amada. El amor cortés y los valores caballerescos en el Renacimiento son

³⁴ *Ib.*, pp. 71-73.

³⁵ *Ib.*, p. 101.

³⁶ *Ib.*, p. 102.

³⁷ *Ib.*, p. 104.

añorados por la burguesía, mientras que la nobleza se aleja de tanta afectación, busca la simplicidad en la imagen de la vida idílica. Es un tema que proviene de la Antigüedad, pero no es exactamente la égloga, pues ésta es la antítesis de la vida cortesana, no persigue la descripción realista de la vida pastoril, sino la *imitatio*; se tiene la idea de que el amor perfecto se encuentra en el mundo de los pastores; mientras que la versión negativa es la huída de la corte, la negación de la vida aristocrática.

Se abordó a la muerte desde tres temas terrenales: el cuerpo corrupto y su belleza perdida, ¿dónde fueron a parar aquellos que habían llenado este mundo con su gloria? y la danza de la muerte. A éstos se pueden agregar los *Quattuor hominum novissima: memento mori*, juicio, infierno y gloria. Emparentado a los cuatro novísimos se encuentra el *ars moriendi* (creación del siglo XV) integrado por: la duda en la fe, la desesperación por sus pecados, la afección a sus bienes terrenos, la desesperación por su propio padecer y la soberbia de la propia virtud.³⁸

En cuanto a la religiosidad, Huzinga apunta que durante la Edad Media existió una especie de paradoja que apuntaba al desprecio del clero y, al mismo tiempo, una veneración por el estado sacerdotal; se explica por la mundanidad del alto clero y por la creciente proletarización del bajo.³⁹ El religioso practica el sermón para impresionar a su público y pone énfasis en los castigos que las almas recibirán en los infiernos;⁴⁰ también se lo conmueve con las representaciones sensuales del amor divino o con las imágenes místicas que incluso tratan al amado como alimento: el asunto religioso se une al erotismo.⁴¹

La abundancia de imágenes en la Edad Media tiene un sistema general organizado por un pensamiento simbólico. Si todo está hecho por Dios, entonces todo tiene una significación, la naturaleza debe tener un sentido que debe ser descubierto. De esta manera una semejanza cualquiera puede transformarse inmediatamente en la conciencia de una conexión esencial y mística. Esta relación

³⁸ *Ib.*, p. 195.

³⁹ *Ib.*, p. 234.

⁴⁰ *Ib.*, p. 253.

⁴¹ *Ib.*, p. 263.

era entendida como un realismo y ahora se interpreta como un “idealismo platónico”. Es un realismo antropomórfico que se consume poco a poco hasta terminar en un juego vano de ideas y asociaciones.⁴²

“No hay realmente una diferencia esencial entre la alegoría de la Edad Media y la mitología del Renacimiento. Las figuras mitológicas acompañan a la libre alegoría ya durante un buen período de la Edad Media”.⁴³ El simbolismo medieval —que Huzinga considera una actitud primitiva— se sirve de la alegoría que pierde su sentido y termina en abstracciones. Por ejemplo, la poesía es considerada de mayor nivel que el arte visual hacia finales de la Edad Media. Desde la perspectiva del lector de los siglos XX y XXI, el arte plástico de esta transición (de la Baja Edad Media al Renacimiento) es más asimilable que la poesía,⁴⁴ porque la poesía no le provoca asociaciones al simbolismo que encierra, su sentido se ha perdido y sólo queda la forma.

En 1941 aparece el libro *El Renacimiento italiano* de Eugenio Garin (1909-2004), una antología realizada con una selección de escritos humanistas. La organización de los textos en temas se convierte en sí misma en una propuesta de estudio o de elementos básicos para entender o conceptualizar el Renacimiento. El índice tiene una gran similitud con el capitulado del libro de Jacob Burckhardt. En la introducción, Garin explica lo que se ha denominado “Desarrollo del individuo”, que tiene sus precedentes en la afirmación, la significación y valoración del espíritu humano; el sujeto renacentista proclama su dignidad y su libertad. Se presenta una afirmación de una humanidad plenamente desarrollada que vio en el Mundo Antiguo un ideal para el surgimiento de una nueva era donde se generaban individuos que defiendían la dignidad humana.⁴⁵

Y por otro lado, en el tema religioso, comenta que “[...] brotes de herejía, esa ansia vehemente de una fe pura e interiorizada, esas polémicas contra la corrupción eclesiástica, lejos de mostrar una larvada indiferencia religiosa, lo que

⁴² *Ib.*, pp. 269-276.

⁴³ *Ib.*, p. 280.

⁴⁴ *Ib.*, pp. 366-367.

⁴⁵ Eugenio Garin, *El Renacimiento italiano*, tr. Antoni Vicens, Madrid, Ariel, 1986, pp. 13-15.

revelan es un interés religioso lleno de inquietud.”⁴⁶ No existía entonces una secularización, sino una religión del espíritu más íntima y sentida.

Eugenio Garin insiste en la individualidad cuando se une la definición del hombre del Renacimiento; primero lo sitúa desde mediados del siglo XIV hasta finales del siglo XVI. Para definirlo, retoma el problema del individuo y su relación con la cultura: “[...] despertar cultural, que caracteriza desde sus orígenes al Renacimiento es, por encima de todo, una renovada afirmación del hombre, de los valores humanos en diversos campos: de las artes a la vida civil.”⁴⁷ Reconoce que el padre del concepto “hombre del Renacimiento” es Burckhardt, pero precisa que unió dos temas diferentes. El primero es el retorno del interés hacia el hombre para describirlo, exaltarlo y colocarlo en el centro del universo; es el desarrollo de una filosofía del hombre que comporta una teoría de su formación, de su educación. El segundo es manifestarse en la crisis y en la transformación; surgen hombres originales, cambian su actividad, ponen en crisis la identidad personal con farsas y burlas, se convierten en pedantes insoportables y eruditos. Es diferente, indica, una nueva filosofía del hombre y su interés dentro de la sociedad; el hombre del Renacimiento es el humanista que está preocupado por su lugar dentro del mundo.⁴⁸ Es por ello que en este ambiente adquiere una gran importancia la biografía, pues es un hombre que se construye a sí mismo.

Otra de las aportaciones al concepto estudiado es la del alemán Arnold Hauser (1892-1978), quien en 1951 publica su *Historia social de la literatura y el arte*. Al igual que Wölfflin coincide en ubicar la plenitud del clasicismo en el *Cinquecento*, y uno de sus conceptos es la determinación de la belleza como armonía de todas las partes (pluralismo en Wölfflin). Cada elemento debe de añadir una cualidad a la obra; si se rompe el equilibrio por falta o exceso en los elementos presentados, entonces la belleza desaparece.⁴⁹ Este arte se basa en la conciencia del hombre. Se insiste en un racionalismo que ordena el todo alrededor

⁴⁶ *Ib.*, p. 14.

⁴⁷ Eugenio Garin, “El hombre del Renacimiento” en Eugenio Garin (antólogo), *El hombre del Renacimiento*, tr. Juan Pan Montojo, Madrid, Alianza, 1999, p. 12.

⁴⁸ *Ib.*, p. 15.

⁴⁹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, t. 1, tr. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Barcelona, Guadarrama, 1979, p. 431.

de un tema central que pueda ser abarcable; el ritmo artístico se plantea de forma matemática.⁵⁰

Polemiza con algunas aportaciones de Burckhardt; como se ha visto, éste defiende “el desarrollo del individuo” y Hauser indica que debe ser entendido desde dos puntos de vista: uno es pensar y obrar con el libre arbitrio –o autodeterminación– que junto con el sensualismo y el anti-ascetismo medieval son anteriores al Renacimiento.⁵¹ Caso distinto es tener conciencia y reflexionar sobre la propia individualidad; esta segunda idea sí es renacentista.⁵² Otra aportación que refuta al historiador suizo es sobre el “Descubrimiento del mundo y del hombre”. Hauser responde “El descubrimiento de la naturaleza por el Renacimiento es un invento del liberalismo del siglo XIX” y no es propio del XVI. El inicio del Renacimiento –precisa– surge a finales del XII y se explica a partir de la concepción de dos mundos: uno naturalista y otro científico.

Señala que los verdaderos aportes fueron la conciencia y la coherencia con que los datos empíricos eran registrados y analizados: el artista no se convirtió en un observador, sino que la obra de arte se transformó en un “estudio de la naturaleza”. Lo nuevo eran los rasgos científicos, metódicos e integrales del naturalismo.⁵³

Después de Giorgio Vasari, como ya se comentó, el contexto adquiere vital importancia para entender al Renacimiento. La burguesía fue la clase que impuso su pragmatismo, su objetividad, su anti-romanticismo, las lenguas nacionales, el patriotismo ciudadano y la variedad de formas económicas y sociales. Esta clase se aleja de un Renacimiento temprano que es esencialmente italiano y crea uno nuevo, pleno y manierista a lo largo de toda Europa.⁵⁴ El ideal cortesano se funde con el nuevo Renacimiento (*Cinquecento*); se busca la plenitud del hombre polifacético con la misma educación tanto en lo corporal como en lo espiritual, es un antagonista de la aristocracia y su especialización.⁵⁵

⁵⁰ *Ib.*, p. 435-437.

⁵¹ *Ib.*, pp. 337-338.

⁵² *Ib.*, p. 408-409.

⁵³ *Ib.*, p. 333-335.

⁵⁴ *Ib.*, p. 339-344.

⁵⁵ *Ib.*, p. 438.

La posición social del artista en el Renacimiento cambia, abandona la condición del artesano pequeño-burgués y se convierte en un trabajador intelectual libre, debido a que la demanda de arte crece. Los consumidores de las obras forman una élite, existe el pueblo que consume una artesanía rústica; las verdaderas obras de arte son entendidas por pocos y su precio es exorbitante. El Renacimiento no es una cultura de artesanos, ni tampoco la cultura de una burguesía adinerada y medianamente culta; por el contrario, es el patrimonio celosamente guardado de una clase privilegiada antipopular y empapada de cultura de la Antigüedad.⁵⁶ Esta aportación de Hauser es importante para entender al poeta, quien se aleja de lo popular como consecuencia de su cultura, su cosmopolitismo y su sabiduría grecolatina. La poesía no se desarrolla en los ámbitos populares, sino que las creaciones líricas están influidas por el estudio de los grecolatinos y las poéticas.⁵⁷

En 1962, se publica la obra de Erwin Panofsky (1892-1968), *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* que es la reunión de las conferencias que diez años antes había dictado en el castillo de Gripsholm. Plantea dos problemas, el primero es si existe una división clara, tanto en cantidad y calidad, entre Renacimiento y Edad Media; el segundo es si el periodo italiano que va del siglo XIV al XVI no es otro más de los renacimientos que existieron como el carolingio, el periodo que va de los siglos XI al XIII en Francia y Alemania (protorenacimiento) o al mismo periodo en Inglaterra donde se desarrolla un humanismo (protohumanismo). Indica que la caracterización de Renacimiento debe tener bien delimitados un tiempo y un espacio que pueden ser redefinidos conforme avancen las investigaciones.⁵⁸

Señala que uno de los principales problemas para definirlo es la estrecha relación que guarda con la Edad Media.⁵⁹ El término de esta edad es muy variado dependiendo del investigador, sin embargo no tiene sustento negar el periodo renacentista, pues los mismos humanistas de los siglos XIV, XV y XVI diferencian

⁵⁶ *Ib.*, pp. 384-389.

⁵⁷ *Ib.*, pp. 401-405.

⁵⁸ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, tr. María Luisa Balserio, Madrid, Alianza, 1994, p. 34.

⁵⁹ *Ib.*, p. 38.

su época de la anterior.⁶⁰ Uno de ellos es Giorgio Vasari (revisado al principio de este trabajo) quien aporta cinco principios al arte renacentista: norma, orden, medida, diseño y manera; además es el primero que intenta sistematizar una terminología propia del Renacimiento; sin embargo, sus conceptos de *antiguo*, *viejo* y *moderno* no son tan claros y a veces los usa de manera ambigua.⁶¹

Las creencias de los individuos sobre sí o sobre su contexto no necesariamente corresponden a la realidad histórica.⁶² Los humanistas tienen fe en una renovación cultural y manejan los símiles de renacer, despertar o iluminar de las escrituras religiosas para describir el credo de su tiempo.⁶³ Existe una ruptura con el antecedente que se nombra Edad Media, pero la división a veces no es aceptada del todo por áreas (historia, economía, política) que no usan al arte como tema central.

Panofsky realiza una revisión de aquellos movimientos culturales medievales que podrían tener ciertas características similares al Renacimiento: el imperio carolingio; Inglaterra en el siglo X (o renacimiento ottoniano);⁶⁴ Francia, Italia y España en el XII; Italia en el XIII (protorenacimiento) e Inglaterra en XII y XIII (protohumanismo). En estos periodos, los conceptos, personajes (reales o imaginarios) y relatos (históricos o míticos) clásicos se representaron sin un sustento directo en las fuentes históricas, filosóficas o arqueológicas. Los artistas retrataban los temas clásicos con base en la vida y arte de su época. Este arte partía del *principio de disyunción* el cual consistía en trasladar temas totalmente clásicos en cristianos con una especie de equivalencia: Antonio Pío en San Pedro, Hércules en la Fortaleza, Fedra en la Virgen María, Dionisios en Simeón, Venus Púdica en Eva, la Tierra en la Lujuria.⁶⁵

Este *principio de disyunción* separa los elementos que integran la cultura grecolatina, mientras que el Renacimiento los reintegra con un principio pagano o

⁶⁰ *Ib.*, p. 41.

⁶¹ *Ib.*, p. 70-74.

⁶² *Ib.*, p. 75-76.

⁶³ *Ib.*, p. 77.

⁶⁴ *Ib.*, p. 97.

⁶⁵ *Ib.*, p. 136.

arqueológico.⁶⁶ Según Panofsky, esto surge por una reacción italiana al protorrenacimiento y el protohumanismo.⁶⁷ La diferencia fundamental entre la actitud medieval y la moderna, respecto a la Antigüedad clásica, radica en la historicidad, la filosofía sin cristianismo y en una cierta arqueología que no existe durante la Edad Media:

En el Renacimiento italiano se empezó a contemplar el pasado clásico desde una distancia fija, muy semejante a la “distancia entre el ojo y el objeto” de esa invención, la más característica de este mismo Renacimiento, que fue la perspectiva focal. Al igual que esa perspectiva focal, esa distancia imposibilitaba el contacto directo —debido a la interposición de un “plano de proyección” ideal—, pero permitía una visión total y racionalizada. [...]⁶⁸

El *principio de disyunción* rompe la relación natural entre contenido y forma clásicos sobre todo en las artes plásticas. Los héroes y dioses griegos eran aceptados si se veían como nobles góticos o se acompañaban de santos. Para ser representados con trajes griegos y entendidos dentro de un contexto ático, antes se necesitaba un trabajo arqueológico y romper con las connotaciones de verlos como ídolos y símbolos de vicios.⁶⁹

Por otro lado, la *distancia* creada por el Renacimiento quita la *realidad* que tiene la Antigüedad en la Edad Media y deja de ser un elemento fundido con su momento. Se convierte en un objeto de nostalgia y en un ideal anhelado, no está ligada al presente.⁷⁰

[...] Por eso el concepto medieval de la Antigüedad fue tan concreto y al mismo tiempo tan incompleto y deformado; mientras que el moderno, desarrollado gradualmente a lo largo de los últimos trescientos o cuatrocientos años, es completo y consecuente pero, si se me permite decirlo, abstracto. Y por eso los renacentistas medievales fueron transitorios, mientras que el Renacimiento fue permanente.⁷¹

En 1972 aparece el libro titulado *The Italian Renaissance* del inglés Peter Burke (1937-), que continúa con la línea de Burckhardt, en el sentido de que la obra de arte debe ser entendida con su contexto. Éste ha sido estudiado profusamente y se han establecido mapas más o menos completos; sin embargo,

⁶⁶ *Ib.*, p. 156.

⁶⁷ *Ib.*, p. 158.

⁶⁸ *Ib.*, p. 166.

⁶⁹ *Ib.*, p. 170-171.

⁷⁰ *Ib.*, p. 172-173.

⁷¹ *Ib.*, p. 173.

quedan algunos huecos que no han sido abordados con la misma profundidad, por ejemplo la música y las matemáticas.⁷²

Para definir al Renacimiento se ciñe al periodo que comprende los siglos XV y XVI. Burke comenta que fueron dos siglos llenos de innovaciones artísticas, técnicas y científicas; que el Humanismo controló la educación de la época y que fue un momento importante para la teoría literaria. Sin embargo, tres características –que también se han abordado a lo largo de este trabajo– son replanteadas y cuestionadas: el realismo, el secularismo y el individualismo.

El realismo es un concepto polisémico que no brinda un apoyo sólido para la definición buscada: ha habido varias épocas de la historia que lo han utilizado para referirse a la imitación de la naturaleza. La literatura francesa del siglo XIX lo ubica como uno de sus ideales estéticos y esto provoca algunas asociaciones irrelevantes o forzadas: puede ser sinónimo de pragmático y se aplica a pinturas que presentan detalles alterados para lograr mayor credibilidad o dramatismo.⁷³ El segundo concepto, la secularización, se ha empleado para marcar un contraste con la Edad Media (religiosa); esta separación ha sido exagerada y no existe una línea divisoria tajante: Peter Burke afirma que sólo el 20 por ciento de las obras pintadas mantenía un tema laico durante los siglos XV y XVI.⁷⁴ El individualismo (aportación de Burckhardt), el tercer concepto comentado, no es una característica distintiva, también es compartido con la Edad Media y por tanto no se logra un contraste entre ésta y el Renacimiento.⁷⁵ A estos comentarios sobre el individualismo se pueden agregar los ya revisados anteriormente cuando se trató a Arnold Hauser. Por lo tanto, individualismo, secularización y realismo no aportan claridad a la definición.

La explicación del Renacimiento desde la sociedad o la historia puede verse sumida en errores interpretativos: “It is indeed dangerous to assume that art ‘reflects’ society in a direct way, but the phrase ‘art as an institution’ is also

⁷² Peter Burke, *The Italian Renaissance, Culture and Society in Italy*, 2ª ed., New Jersey, Princeton University Press, 1999, p. 14.

⁷³ *Ib.*, pp. 18-20.

⁷⁴ *Ib.*, p. 22.

⁷⁵ *Ib.*, p. 23.

somewhat ambiguous”.⁷⁶ Sin embargo, se ha observado cómo se crean relaciones que no se pueden evitar, pues el artista no puede escapar a su contexto. Se puede explicar más esta idea si se piensa en el siguiente ejemplo: si Rafael o Miguel Ángel no hubiesen existido, la *Escuela de Atenas* o la Capilla Sixtina jamás hubieran aparecido en la historia del Renacimiento, entonces no sólo las condiciones de una sociedad son suficientes, faltan los individuos con su genialidad. Los artistas tienen sus biografías (microhistorias) y sus historias dentro de la sociedad (macrohistorias). Si se quiere establecer un puente adecuado entre la persona y su contexto, entonces estas dos partes deben ser comprendidas y fundamentadas. Esta relación a veces es imposible, debido a que no se cuenta con suficiente información; Peter Burke comenta que se desconoce casi el cincuenta por ciento de las vidas de los artistas.

Otra de las obras importantes para entender el Renacimiento es *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* de Mijail Bajtin quien la realiza alrededor de los años cuarenta. La difusión de esta obra es posterior, la primera edición en español es de 1974. El tema principal es el contexto de François Rabelais, los *subtemas* son: la risa, la plaza pública, la fiesta popular, el banquete, lo grotesco, lo “inferior” (lo corporal) y la realidad del tiempo. Se quiere enfatizar a estos porque proporcionan una visión distinta sobre el Renacimiento a la revisada hasta ahora.

La antigua cultura popular cómica ha tenido gran importancia para la conformación de la cultura renacentista; es una de las extensiones medievales que han conformado la imagen del Renacimiento. La cultura de la risa se oponía a la cultura oficial. Adquiere formas rituales del espectáculo, cómicas verbales y de vocabulario. No es una veta que haya sido revelada de manera oficial, sino que siempre estuvo ahí y este autor determina que es de gran importancia para entender no sólo el contexto francés de Rabelais, sino incluso el renacentista:

[...] Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba

⁷⁶ *Ib.*, p. 36.

una especie de dualidad del mundo, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender no la conciencia cultural de la Edad Media no la civilización renacentista. La ignorancia o la subestimación de la risa popular en la Edad Media deforma también el cuadro evolutivo histórico de la cultura europea en los siglos siguientes⁷⁷

Bajtin menciona que desde del siglo XVII la risa no puede expresar una concepción del mundo universal, sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales de la vida social o aspectos negativos; es decir que lo importante no puede ser cómico.⁷⁸ Entonces se puede inferir que la risa sí era parte de una concepción universal del siglo XVI, es decir: Rabelais, Cervantes y Shakespeare. A finales de la Edad Media, la cultura cómica ingresa en la gran literatura.⁷⁹ “El Renacimiento expresaba su opinión sobre la risa por medio de la práctica literaria, y en sus apreciaciones literarias. Pero lo hacían también en sus juicios teóricos, que la interpretaban como una forma universal de cosmovisión.”⁸⁰

La risa se aparta de la visión oficial religiosa, el ascetismo, el pecado, la redención, el sufrimiento, en general las formas opresivas e intimidatorias de la Iglesia determinaron el uso de la seriedad para ser la única vía que expresa la verdad.⁸¹

En la cultura clásica, la seriedad es oficial y autoritaria, y se asocia a la violencia, las prohibiciones y a las restricciones. *Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación*, reinantes en la Edad Media. La risa, por el contrario, implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad.⁸²

La risa no excluye lo serio, sino que lo purifica y completa, lo purifica de dogmatismo y de unilateralismo, la risa impide la fijación y la separación de lo ambivalente.⁸³ Ésta y el cuerpo son elementos degradantes y regeneradores dentro de las fiestas celebradas –religiosas o no. Se asocian con el banquete, la imagen de la muerte y con el nacimiento, una renovación de la vida. La fiesta popular cómica tiene el significado de abundancia, igualdad y libertad.⁸⁴ Contiene

⁷⁷ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, tr. Julio Forcat y César Conroy, México, Alianza, 1993, p. 11.

⁷⁸ *Ib.*, p. 65.

⁷⁹ *Ib.*, p. 91.

⁸⁰ *Ib.*, p. 66.

⁸¹ *Ib.*, p. 71.

⁸² *Ib.*, p. 86.

⁸³ *Ib.*, p. 112.

⁸⁴ *Ib.*, p. 78.

el drama de la vida corporal: el coito, el nacimiento, crecimiento, bebida, comida, necesidades naturales.

El ambiente cómico o de la risa tiene su escenario en la plaza pública: es un espacio de libertad, franqueza y familiaridad.⁸⁵ En fechas festivas, la plaza es del dominio popular donde se pueden emitir juramentos y groserías libremente. Bajtín está de acuerdo con Burckhardt en cuanto a las celebraciones populares y la influencia que tuvo sobre el arte renacentista.⁸⁶ Incluso en las fiestas como el día de Corpus se aceptaban las contraposiciones profanas y monstruosas. La tradición había incluido las escenas grotescas:

[...] monstruos (mezcla de rasgos cósmicos animales y humanos) que llevaban sobre sus lomos a la “pecadora Babilonia”, gigantes de la tradición popular, moros y negros (de cuerpos caricaturizados), multitudes de jóvenes que ejecutaban danzas evidentemente sensuales (una zarabanda bastante “indecente” en España); después del paso de las efigies, llegaba el sacerdote con la hostia; al final del cortejo venían coches decorados con cómicos disfrazados, lo que en España se llamaba “la fiesta de los carros”⁸⁷

Este mundo festivo tiende a invertir los valores, la tontería tiene un grado de rebajamiento y aniquilación, pero es al mismo tiempo el reverso de la sabiduría, de una verdad y saber oficial. La tontería se niega a aceptar esa imposición oficial: “[...] *La tontería es la sabiduría licenciosa de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial, y también de sus preocupaciones y de su seriedad.* [cursivas en el original].”⁸⁸ El banquete siempre acompaña a este mundo festivo, donde se come y se bebe en exceso; no es la ingesta de alimentos para sobrevivir, sino la abundancia que se asocia con lo universal.⁸⁹

El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En *el comer* [cursivas en el original] estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto, el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. *El encuentro del hombre con el mundo* [cursivas en el original] que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El

⁸⁵ *Ib.*, p. 139.

⁸⁶ *Ib.*, p. 143.

⁸⁷ *Ib.*, p. 206.

⁸⁸ *Ib.*, p. 234.

⁸⁹ *Ib.*, p. 250.

hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, o hace parte de sí mismo.⁹⁰

Esta vida corporal o festiva puede ser entendida como una imagen material: [...] en Rabelais (y en los demás autores del Renacimiento) son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) de la cultura cómica popular, de un tipo peculiar de imágenes y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia claramente de las culturas de los siglos posteriores (a partir del clasicismo). Vamos a darle a esta concepción el nombre convencional de *realismo grotesco*.⁹¹

El *realismo grotesco* es la contraparte del clasicismo que se ha revisado, pero antes de avanzar en esta idea, se debe revisar antes el concepto de lo *grotesco*. Es un concepto que surge a finales del siglo XV, a raíz de las excavaciones efectuadas en Roma, en los subterráneos de las Termas de Tito, donde apareció una pintura ornamental que se denominó *grottesca*, del italiano *grotta*. Es un juego insólito, fantástico y libre de formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. “La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*.”⁹² En este estilo encontramos una concepción particular del todo corporal y de sus límites.⁹³ Uno de los cuerpos que se presenta dentro de este mundo es el andrógino, que al mismo tiempo es la totalidad corporal y tendrá un significado, como se verá más adelante, en el neoplatonismo. Esta imagen será utilizada en la poesía analizada.

El rebajamiento es el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en lo bajo y terrestre. Explica Bajtín que es un columpio grotesco que funde el plano material y corporal en su vertiginoso movimiento, donde se pone énfasis en la caída, el cielo desciende a la tierra.⁹⁴

Por su parte, Ágnes Heller (1929-) revisa al hombre del Renacimiento y su relación con el contexto, propuesta que ha sido planteada por Burckhardt. La filósofa húngara precisa que el concepto de Renacimiento abarca un proceso

⁹⁰ *Ib.*, pp. 252-253.

⁹¹ *Ib.*, p. 23.

⁹² *Ib.*, p. 273.

⁹³ *Ib.*, p. 284.

⁹⁴ *Ib.*, p. 334.

social que va de la esfera económica y social al campo de la cultura.⁹⁵ Dentro de este “proceso social” se encuentra la corriente espiritual llamada Humanismo y el estudio de la naturaleza para buscar las leyes que la rigen.⁹⁶

El individuo del Renacimiento trata de distinguirse de la sociedad, lo que implica la elección del propio destino, un punto de vista personal, un sentido de los valores y una particular forma de conducta. La individualidad proporciona al hombre un dinamismo que rompe con su impronta en el mundo, le exige una versatilidad y universalidad para adaptarse a la producción burguesa y a profesiones diversas dentro de la ciudad.⁹⁷ No existe un esquema fijo de clases sociales; por ejemplo, la clase militar asciende y toma posiciones de la vieja nobleza, algunos pequeños comerciantes acumulan riqueza hasta llegar a ser banqueros. Este periodo puede ser calificado como una “revolución” que destruye la relación entre individuo y comunidad sin afectar lo económico, pues no se altera la producción y la comercialización de mercancías. Es una mezcla entre feudalismo y la adaptación comercial de la burguesía;⁹⁸ de ella surge una nueva ideología que en su inicio no incluye a toda la sociedad, ni siquiera a toda la burguesía, pues primero echa sus raíces entre la nobleza y la alta burguesía.⁹⁹

El resurgimiento de la Antigüedad clásica debe entenderse con reservas; no existe similitud entre la polis griega y las ciudades italianas.¹⁰⁰ En cambio, el Renacimiento mantiene los valores principales de la Antigüedad, como son la sabiduría, valentía, templanza y justicia; lo mismo puede decirse de los siete pecados capitales y las siete virtudes (además de las teologales y cardinales) del cristianismo medieval; pecados y virtudes siguieron siendo los mismos para todos, como por ejemplo, la caridad era una virtud y la vanidad un pecado.¹⁰¹

Es posible establecer algunas constantes que puedan, en cierta manera, delimitar el Renacimiento; pero más que esto, que permitan formar una estructura comprensiva de este periodo histórico en Europa. La mayoría de los autores

⁹⁵ Ágnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, tr. José-Francisco Ivars, Barcelona, Península, 1980, p. 8.

⁹⁶ *Ib.*, p. 18.

⁹⁷ *Ib.*, pp. 15-16.

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ *Ib.*, p. 19.

¹⁰⁰ *Ib.*, p. 11.

¹⁰¹ *Ib.*, p. 25.

revisados señalan la relación fundamental entre arte y sociedad (o contexto) para crearse una idea adecuada de lo que es el Renacimiento. Esta imagen puede ser estructurada gracias a la confrontación de los autores expuestos; una vez obtenida la imagen, se puede sugerir un esquema interpretativo que incluya las propuestas que mejor hayan caracterizado a este periodo.¹⁰²

1.1.3. Sobre el Renacimiento español

Después de la revisión de los aspectos que ayudan para definir el Renacimiento, se busca trasladar el concepto a España y destacar aquellos matices que se continúan o se evitan. A manera de una primera especulación se puede proponer que los ideales de *arte nuevo*, *conciencia histórica*, *arte perfecto y universal* ingresaron a España de forma más o menos directa. En cambio, la *filosofía semipagana* no tiene el mismo proceso de asimilación.

Diferentes condiciones pueden explicar la exclusión de este tipo de filosofía. Puede explicarse por la vía histórica, pues España adquiere el grado de defensora de la fe debido a su ascenso como potencia homogénea, se encuentre en su época dorada. El siglo XVI español ha tenido el adjetivo áureo por sus condiciones políticas, militares, económicas y artísticas:

Ahora bien, [...] es legítimo retener para España el concepto de Siglo de Oro aplicado a una parte de los siglos XVI y XVII y darle una acepción amplia si se considera la influencia que este país ejerció en el mundo y que no se refiere a los únicos modelos literarios y artísticos. Propongo llamar Siglo de Oro español a «la memoria selectiva que conservamos de una época en la que España ha mantenido un papel dominante en el mundo, ya se trate de la política, de las armas, de las diplomacia, de la moneda, de la religión, de las artes o de las letras».¹⁰³

Carlos V y Felipe II son los reyes que representan el auge español, para lo cual se necesita de una compleja red de la alta nobleza en el gobierno (el duque de Lerma, el conde duque de Olivares, el linaje de los Guzmán). La corte incluye todo tipo de personas en la administración burocrática, pero también se apoya en

¹⁰² Ver la tabla al final del capítulo.

¹⁰³ Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, tr. Pablo Bordonaba, Barcelona, Crítica, 2001, (Biblioteca de Bolsillo, 71), p. 10.

los símbolos para connotar su poder: bufones, desfiles, fiestas y particularmente el arte. El aparato burocrático se vuelve más complejo a medida que el imperio se extiende y se enriquece con la “exportación” de las guerras¹⁰⁴, lo cual permite una paz dentro de España y anexiones del territorio para la Corona. La sociedad vive una estabilidad y un crecimiento demográfico: de 7 millones a principios de siglo a 8,120,000 en 1590¹⁰⁵ (se advierte que los cálculos se establecen en cifras aproximadas y por inferencias, pues no se aplicaban censos). Bartolomé Bennassar (1929-) desecha dos afirmaciones: la primera es que España se enriqueció con metales gracias a la conquista y que vivía un periodo de pobreza reflejada en la literatura (*El Lazarillo*). Según el autor francés, España, antes de la conquista de América, mantiene un ingreso constante de plata y oro proveniente de África, vía Italia. Sobre la segunda, comprueba que el nivel de pobreza es bajo y que al contrario existe una bonanza en la alimentación, excepto en los momentos de sequía.¹⁰⁶

La acumulación de la riqueza en las clases altas, soportada por un sistema de privilegios y jerarquías inmutables, provoca una desigualdad enorme en el ingreso, según calcula Bennassar la diferencia se presenta en proporción de uno a dos mil. No existía una movilidad de clase social que se organizaba desde el emperador como cabeza y seguían los duques marqueses y condes (en 1520 había más que 70 títulos repartidos entre los duques, condes y marqueses, 25 de los cuales recibieron el tratamiento de “grandes”) seguidos por los hidalgos, artesanos, licenciados y jornaleros, y al final los menesterosos. A esto se suma la diversidad en la periferia con respecto a la metrópoli, de tal manera que Toledo o Madrid tienen enormes diferencias con Sevilla o Cataluña, lo cual permita afirmar que no hay una España, sino varias.

La cada vez mayor influencia sobre Europa obliga a mantener una posición no sólo en los planos militar y económico, sino también en el religioso. Los reyes se convierten en paladines del catolicismo y apoyan una reacción contra la Reforma. El reino se llena de una religiosidad que inunda varios aspectos de la

¹⁰⁴ *Ib.*, p. 63.

¹⁰⁵ *Ib.*, p. 93 .

¹⁰⁶ *Ib.*, pp. 103-117.

vida cotidiana: aparece un tiempo de santos.¹⁰⁷ San Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Pedro de Alcántara, Santa Teresa de Jesús y las beatas son ejemplos de una España llena de “casos”¹⁰⁸ de vida entregada a la renuncia de las comodidades, al sacrificio, a la búsqueda de una vida espiritual que a veces rayaba en lo extraordinario o estrafalario.

Gran parte de la riqueza española se orienta hacia las guerras, pero un porcentaje considerable es invertido en el arte:

Esta actividad artística no se realizó en beneficio de algunos centros privilegiados. Las Españas se convirtieron en un inmenso taller en el que trabajaba denodadamente una muchedumbre innumerable de arquitectos y de capataces, de talladores de piedra y de carpinteros, de albañiles y lampistas, de escultores y de especialistas en dorados, de forjadores de hierro y de pintores.¹⁰⁹

Los talleres que realicen las obras artísticas requieren de gente especializada que se podía encontrar en Italia. Fernández Arenas, en su introducción a las fuentes y los documentos para la historia del arte español del Renacimiento, indica que, aunque tardío (siglo XVI), ingresan los efectos del arte italiano: mientras Italia se moderniza con el Humanismo y practica un arte manierista, España desarrolla una mezcla de modos italianizante, gótico tardío y mudéjar;¹¹⁰ además, los efectos son parciales, porque las condiciones socioculturales no permiten una importación completa de las teorías y formas italianas, sino sólo son síntesis y adaptaciones. Por esto se señala que el Renacimiento y la modernidad son distintos en Italia que en España.

El arte italiano no puede ser adaptado directamente por los españoles: Francisco de Holanda en su *Libro de la pintura antigua* (1548, traducido al español por Manuel Denis en 1563) afirma que: “ninguna nación ni gente puede perfectamente hurtar ni imitar el modo de pintar de Italia, que es lo griego antiguo.”¹¹¹ La pintura sirve para imitar la grandeza de Dios, no la grandeza

¹⁰⁷ Bartolomé Bennassar, *loc. cit.*, pp. 149-159.

¹⁰⁸ *Ib.*, p. 149.

¹⁰⁹ *Ib.*, p. 227.

¹¹⁰ José Fernández Arenas (antólogo), *Renacimiento y Barroco en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982 (Fuentes y documentos para la historia del arte, v. IV), p. 21.

¹¹¹ Fernando Marías, *El siglo XVI, Gótico y Renacimiento*, España, Sílex, 1992. (Introducción al arte español), p. 43.

italiana, el cuerpo humano es una criatura de la naturaleza y por lo tanto su guía.¹¹²

Fernando Marías, en su libro *El siglo XVI, Gótico y Renacimiento*, concibe este periodo como una “transición” (ver arriba a Symonds) donde se mezclan elementos medievales con renacentistas (ver Huzinga y Panfosky). En la arquitectura, la pintura y la escultura perviven el estilo Gótico (recuerda al “arte viejo” según Wölfflin) junto con el nuevo estilo renacentista a lo largo del Quinientos español;¹¹³ a esta convivencia la bautiza con el nombre de “bilingüismo estilístico”. Algunos artistas son “monolingües” pues sólo dominan uno de los dos estilos mencionados; otros mezclan ambos, creando uno ecléctico, y los terceros dominan los dos estilos (son los bilingües) y usan aquel que sea adecuado según la ocasión o el encargo. Es por esto que no tiene el aspecto claro de *arte nuevo* que fue comentado anteriormente.

Como ejemplo del gótico tardío o “arte viejo”, en la arquitectura se encuentra el estilo flamígero (también llamado estilo Reyes Católicos o Gótico isabelino); en la pintura, el estilo hispanoflamenco. En el caso del *arte nuevo* (el que proviene de Italia) existe una primera fase en la frontera de los siglos XV y XVI, durante la cual se asimilan los rasgos del arte renacentista de manera indirecta: el nuevo arte italiano influye al gótico flamenco y después, Flandes lo exporta a España;¹¹⁴ una vez en tierras hispanas es nombrado estilo plateresco. A éste pertenecen las obras del arquitecto Lorenzo Vázquez, el escultor Gil de Siloé y el pintor Pedro Machuca. Posteriormente se incorporan poco a poco los motivos clásicos (mitología grecolatina), el interés por el sistema perspectivo monofocal y una nueva idea de proporcionalidad que parte de Policteto y Vitrubio.¹¹⁵ El primer momento de una influencia directa del arte y teoría italianos sobre los artistas españoles se da cuando se instala la corte en Granada en 1526.

España todavía tiene un realismo formal (medieval), mientras que para el fondo, el humanismo ya ha ejercido su influencia. Es decir: el fondo se conduce

¹¹² *Ib.*, p. 45.

¹¹³ *Ib.*, p. 9.

¹¹⁴ *Ib.*, p. 55.

¹¹⁵ *Ib.*, pp. 55-57.

por problemas del espíritu y a veces se necesita más que la interpretación. Al respecto comenta Felipe de Guevara que la pintura y la escultura no pueden ahondar en ciertos aspectos del espíritu para lo cual se ayudan de la poesía que interpreta las cosas ocultas y mudas.¹¹⁶ Y agrega que la imitación no sólo es aquello que es, sino que puede ser¹¹⁷ y existen dos tipos:

[...] la una es cuando con el entendimiento y la mano imitamos lo que queremos y ésta es el arte de pintar, y la que llamamos pintura. La otra es de sólo el entendimiento, cuando sólo el entendimiento imita alguna cosa, aunque el hombre no sea pintor, que pueda efectuar y representar con las manos lo que imagina."¹¹⁸

Esto hace referencia al *ideal de la naturaleza*, donde no sólo los sentidos intervienen, sino que existe una participación de la razón y la imaginación. Después de la observación viene una reorganización en la obra de arte, con su equilibrio. Se nota con la cita que esta teoría viene desde el renacimiento español.

El ideal debe contener razón y espíritu para así se aspira a la perfección. Juan de Arfe y Villafañe, en su *De varia conmensuración para la escultura y arquitectura*, precisa que:

[...] es cosa muy sabida que la estructura y composición del cuerpo del hombre, es donde naturaleza puso más cuidado y mayor artificio, que en las demás obras tuyas corruptibles, porque había de ser vaso e instrumento de una cosa tan excelente, como es el alma racional; [...]¹¹⁹

Los ideales, como se mencionó, no son alterados en España, mantienen su consistencia. Otro ejemplo es el de Diego de Sagredo en *Mediadas del romano* de 1526. Éstas señalan que según los antiguos filósofos el hombre es la mayor perfección de la creación y “[...] por tanto, le llamaron microcosmos, que quiere decir: menor mundo”.¹²⁰ El ideal es el proceso del mundo menor al macro,¹²¹ entender lo humano es interpretar el mundo, el universo y lo divino. Es llevar lo concreto a la idealización. No es que el universo y lo divino giren alrededor del hombre (se descarta una visión antropocéntrica), sino que el mundo se conoce a

¹¹⁶ *Ib.*, p. 119.

¹¹⁷ Felipe de Guevara, “Comentarios de la pintura”, 1560, en José Fernández Arenas, *op. cit.*

¹¹⁸ *Ib.*, p. 46-47.

¹¹⁹ *Ib.*, p. 40.

¹²⁰ *Ib.*, p. 27.

¹²¹ Idea sustancial para este trabajo, se quiere dejar patente que en España también estaba bien asimilada.

través de lo humano; el universo y lo divino son inalcanzables e infinitos, pero pueden conocerse por medio de lo que es el hombre. Para extender la propuesta de *los ideales*, se toma otro fragmento del escrito mencionado:

[...] se llaman oficiales mecánicos que trabajan con el ingenio y con las manos: como son los canteros, plateros, carpinteros, cerrajeros, campaneros y otros oficiales que sus artes requieren mucho saber e ingenio. Pero liberales se llaman los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio: como son los gramáticos, lógicos, retóricos, aritméticos, músicos, geométricos, astrólogos: con los cuales son numerados los pintores y escultores.¹²²

Lo que ahora entenderíamos como artesanos tienden más a lo sensitivo (medieval), mientras que el artista liberal tiene una aspiración: de nuevo los ideales. Juan Huarte de San Juan explica que para el conocimiento de la naturaleza son necesarias las ciencias de las cosas, lo cual conduce a una mimesis que debe sustentarse en un entendimiento, en algunos casos es suficiente con la memoria: gramática, latín, teoría de la jurisprudencia, teología, cosmografía y aritmética; otras recurren al entendimiento: teología escolástica, teoría de la medicina, la dialéctica, la filosofía natural y moral, y la práctica de la jurisprudencia que llaman abogacía; las que se basan en la imaginación son las artes que consisten en figura, correspondencia y proporción: poesía, elocuencia, música y saber predicar.¹²³ La proporción es propia del ser humano y se basa en la razón: su figura enhiesta aspira a la morada del cielo.¹²⁴

La imagen sirve para el entendimiento de *los ideales*: los sentidos perciben la realidad y se reelabora por medio de la razón en conceptos. Estos conceptos a su vez reorganizan un mundo ideal que pretende ser superior al percibido. Se piensa en las representaciones fingidas o fábulas como las nombra Juan de Moya,¹²⁵ son un razonamiento de cosas fingidas e inventadas por los poetas que mantienen una semejanza con la verdad, son una mimesis que se sustenta por la verosimilitud, bajo la cual existe un aprendizaje provechoso o moralidad. Fernández Arenas menciona que éstas son clasificadas en mitológicas,

¹²² *Ib.*, p. 29.

¹²³ Vid. Juan Huarte de San Juan, "Examen de ingenios para las ciencias", en José Fernández Arenas, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁴ Vid. Fernán Pérez de Oliva en su "Diálogo de la dignidad del hombre (1530)", en José Fernández Arenas, *op. cit.*, p. 54.

¹²⁵ Vid. Juan de Moya, "Philosophia secreta", en José Fernández Arenas, *op. cit.*, p. 78.

apologéticas, milesias y genealógicas.¹²⁶ No sólo es interesante la clasificación con base en los temas tratados, sino, además, existen niveles interpretativos de estas obras: literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico o natural. El sentido literal también es llamado histórico; el alegórico es un entendimiento diverso del sentido literal; el anagógico es una comparación con las cosas divinas; el tropológico, donde los personajes lugares u objetos pueden ser convertidos en virtudes o ejemplos morales; y el sentido físico, cuando una historia puede tener una correspondencia con algún suceso de la naturaleza. Los tres últimos sentidos pueden ser alegóricos.¹²⁷ Este tema será explicado y utilizado más adelante.

Para el entendimiento de la fábula por niveles se puede agregar que el mismo Fernández Arenas anota en las introducciones del libro citado que existen tres niveles: histórico, religioso y mitológico; se buscan modelos interpretativos y se destaca la fuerza del arte en cuanto a su don de la diversidad significativa, por ejemplo: símbolos, metáforas, emblemas y divisas.¹²⁸

En cuanto a los temas, el peso religioso se mantuvo con funciones devocional, votiva, catequista, moralizante y doctrinal, mientras que el tema pagano fue poco abordado. Las formas simbólicas que parten del mundo grecolatino son aceptadas si coinciden con el punto de vista religioso,¹²⁹ el cual se impone cada vez según se recrudece el problema protestante.¹³⁰

En el caso de España, la tradición cristiana medieval se mantuvo con tintes de un humanismo erasmista y el pensamiento escolástico neutralizó la filosofía neoplatónica. El aristotelismo tuvo mayor influencia; sobre la *Poética* se estructuraron ideas como el decoro (parte de la idea antigua de modo), la propiedad, la regla del arte, el valor doctrinal y el equilibrio clasicista.¹³¹ Los métodos artísticos formales y simbólicos ordenan la naturaleza y la “humanizan”, se crea así una historia de los estilos y los temas amalgamados por el decoro y sistematizados por la retórica, la poética, la arquitectura y las artes figurativas.

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ *Ib.*, p. 79.

¹²⁸ *Ib.*, p. 71.

¹²⁹ *Ib.*, pp. 81-82.

¹³⁰ *Ib.*, p. 171.

¹³¹ *Ib.*, pp. 61-62.

1.2. EL HUMANISMO: DE ITALIA PARA ESPAÑA

1.2.1. El Renacimiento y el humanismo

La relación entre Renacimiento y humanismo no es de cercana sinonimia, quizá su asociación sea de efecto (el primero) y causa (el segundo); quizá sea proporcional en cuanto al número de individuos que incluye, pues muy pocos hombres renacentistas son además humanistas; tampoco pertenecieron todos los humanistas a los siglos XV y XVI. El humanismo, en sentido amplio y con múltiples variaciones, incluye más siglos y más naciones, y a veces se extiende con otro significado hasta nuestros días.

El humanismo es una creación italiana, tanto de contenido como de nombre, proviene del latín *humanitas* que derivó al italiano en *umanisti*;¹³² luego las demás lenguas europeas adaptaron esta palabra. Domingo Ynduráin afirma que la palabra *humanista* apareció en Europa hacia 1490;¹³³ en cambio, Jacques Lafaye reconoce¹³⁴ que se usa por primera vez en 1538, pero el término, con un significado amplio, nace con F. J. Niethammer en 1784¹³⁵.

Cuando se habla de humanistas, se piensa en la región italiana, y en nombres que pueden ser clasificados y que son de utilidad para este trabajo, como los precursores o guías: Francesco Petrarca (1304-1374) y Giovanni Boccaccio (1313-1375). Una segunda época de helenización: el turco Emmanuel Crisoloras (1355-1415) y Coluccio Salutati (1331-1406) quienes introducen el estudio del griego. Una tercera etapa que es el periodo de maduración: Leonardo Bruni (1370-1444) fundador del petrarquismo y admirador de Boccaccio, y Francesco Poggio Braccioloni (1380-1459) quien inaugura el latín como lengua del intelecto. Durante el XV se encuentra un periodo de plenitud: Francesco Filelfo (1398-1481), León Battista Alberti (1404-1472), Lorenzo Valla (1406 -1457), lector crítico de los textos bíblicos y sus traducciones, y Marsilio Ficino (1433-1499), filósofo neoplatónico

¹³² Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.

¹³³ Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 75.

¹³⁴ Jacques Lafaye, *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*, México, FCE, 2005, pp. 22-23.

¹³⁵ Paul Oskar Kristeller coincide, en *El pensamiento renacentista en sus fuentes*, con Lafaye, pero el año que señala es el de 1808. Francisco Rico en *El sueño del humanismo* indica que la palabra como tal no ha cumplido dos siglos, pues se usa para designar un proyecto educativo del XIX.

que deja una escuela la cual continúa Giovanni Pico de la Mirándola (1463-1494). Dentro de la orientación meramente épica o lírica se encuentran Matteo Maria Boiardo (1441-1494), Angelo Poliziano (1454-1494) y Jacopo Sannazaro (1456-1530). La última generación puede estar representada por Pietro Bembo (1470-1547), Ludovico Ariosto (1474-1533), Baldassare Castiglioni (1478-1529) y Andrea Navagiero (1483-1529), estos últimos tendrán una importancia especial para España.

Para entender el contexto humanista que circundó a lo largo de Europa durante el siglo XVI, sirven los escritos de Wilhelm Dilthey (1833-1911),¹³⁶ quien indica que la metafísica humana estuvo dominada por la religión; en el Renacimiento aparece una ruptura, la filosofía suplanta el dogma para intentar comprender la metafísica desde su racionalismo.¹³⁷ Su estudio inicia con la metafísica objetiva de los griegos, pasa por el voluntarismo romano hasta el Renacimiento que busca expresar los estudios religiosos desde la ciencia y la filosofía. Encuentra una gran vitalidad en los hombres durante los siglos XV y XVI, que se evidencia en la gran producción de textos con reflexiones sobre la intimidad, los caracteres, las pasiones y los temperamentos del hombre.¹³⁸ El punto de partida es Petrarca porque entiende a la naturaleza como un símbolo de lo espiritual y, el hombre que es parte de ésta, debe ser analizado desde esta perspectiva. El comportamiento no se deja entonces a los mandamientos religiosos, sino que debe ser moldeado sobre la base de reflexiones filosófico-morales de los estoicos, Cicerón y Séneca.¹³⁹

Dilthey presenta como un ejemplo paradigmático del humanismo a Maquiavelo quien observa los intereses científico-literarios sin supeditarse a la imagen eclesiástica.¹⁴⁰ Lo considera un pagano completo que no cree en el origen sobrenatural ni en la moral de la Iglesia,¹⁴¹ así que propone una secularización de

¹³⁶ Estos escritos son recopilados en 1913 por Georg Misch y publicados al año siguiente; de ellos se deriva la versión española (1944) realizada por Eugenio Ímaz que lleva como título *Hombre y Mundo en los siglos XVI y XVII*.

¹³⁷ Wilhelm Dilthey, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, tr. Eugenio Ímaz, México, FCE, 1978.

¹³⁸ *Ib.*, p. 28.

¹³⁹ *Ib.*, p. 33.

¹⁴⁰ *Ib.*, p. 34.

¹⁴¹ *Ib.*, p. 37.

la moral y la política; trata de explicar lo que es y no lo que debe ser. Según Dilthey, su idea fundamental es exponer los rasgos universales de la naturaleza humana con base en el estudio del comportamiento a lo largo de la historia, busca entender a la sociedad y su juego de pasiones para calcularlas. —es similar a lo que Vasari expone sobre la revisión del pasado para mejorar el arte. Maquiavelo defiende la libertad de Florencia y propugna por la unidad italiana, dos valores que marcan el humanismo: libertad y nación. Especula sobre la Fortuna que determina la mitad de nuestras acciones y que deja la otra mitad a la voluntad; el tema de la Fortuna, como se observa, trasciende el ámbito poético y se convierte en un asunto de este movimiento.

Dilthey indica que en 1520, el humanismo pasa de Italia a Francia con Francisco I, existe una coincidencia en este asunto con Jules Michelet y, posterior a él, con Huizinga y Panofsky. Dentro de la tradición humanista francesa, los personajes emblemáticos son Rabelais y Montaigne quienes mantienen el espíritu de la erudición de lo antiguo.¹⁴²

Este espíritu francés influirá a los ideólogos de la Reforma y a pensadores como Erasmo. El pensamiento con base en la razón provoca un escepticismo que en cierta manera menoscaba el dogma.¹⁴³ Dentro de estas ideas se encuentra Erasmo que como humanista basa sus argumentos en un estudio filológico cuidadoso en el cual se enfrentan ideas pasadas y presentes. Esta tendencia al principio ayuda a las iglesias e incluso al Estado, pero posteriormente, durante el siglo XVI, es rechazada por la Reforma de Lutero¹⁴⁴ y por las demás iglesias de Europa. El humanismo deja la base para la libre asociación del significado y el racionalismo teológico, las cuales son sustituidas por el misticismo y el panteísmo franciscano.

Se quiere destacar una propuesta de Dilthey: el teísmo. Este término lo entiende como la manifestación de la divinidad por medio de las acciones de la naturaleza que es universal e incluye al ser humano;¹⁴⁵ es una concepción

¹⁴² *Ib.*, p. 47.

¹⁴³ *Ib.*, pp. 84-85.

¹⁴⁴ *Ib.*, p. 69.

¹⁴⁵ *Ib.*, p. 55.

panteísta que se apoya en Platón; tiene sus repercusiones en la mística cristiana y en las ideas neoplatónicas del Renacimiento que a su vez influyen en el arte de la época. Así, por ejemplo, si un pintor dibuja un paisaje, en cierta manera representa a la naturaleza y ésta es un ambiente donde el hombre puede encontrarse consigo mismo. Entonces por medio del arte gráfico (que es concreto) se puede sugerir la espiritualidad que contiene el mundo natural, el cual es manifestación de lo divino.

André Chastel (1912-1990) comenta que durante el Renacimiento se encuentran dos poderes que se imponen en Europa: el Papa¹⁴⁶ y el Emperador; ambos poderes están sufriendo una transformación: el primero por la presión de la Reforma luterana y el segundo se está convirtiéndose en la figura hegemónica y universal.¹⁴⁷ Ambos poderes se alían o se encuentran en constantes luchas por la preeminencia jerárquica. Estas dos fuerzas culturales necesitan fortalecerse y revigorizarse ideológicamente, una por decadencia, otra por su expansión territorial; es entonces cuando surge la tercera fuerza cultural protegida por el Papa y por el Imperio: el humanismo.¹⁴⁸

Este autor indica que el Renacimiento y el humanismo conceptualizan al naturalismo de manera diferente; para el primero es un recurso que proviene de la Edad Media, mientras que para el segundo el naturalismo es la observación del ambiente. Estas propuestas coinciden con Dilthey: la naturaleza entendida *literalmente* sólo parte de la observación; la naturaleza entendida *connotativamente*, espiritualiza, explica el significado del ambiente que rodea al hombre. El Renacimiento no crea una ruptura con la Edad Media, sino la continúa, mientras que el humanismo es una visión de mundo muy diferente.

El descubrimiento de la naturaleza renacentista es el interés por los seres vivos, y el ser humano es el más perfecto de ellos. El humanismo entiende que el cuerpo es un reflejo del cosmos por su equilibrio y la inteligencia sirve para

¹⁴⁶ André Chastel y Robert Klein, *El Humanismo*, s/t, España, Salvat, 1971. (Biblioteca General, 38), p. 19.

¹⁴⁷ *Ib.*, p. 16.

¹⁴⁸ *Ib.*, p. 12.

comprenderlo. La naturaleza comienza siendo renacentista y se espiritualiza con el Humanismo.¹⁴⁹ Por ejemplo, para armar un paisaje con su lontananza azul, los vergeles, los ríos y su pradera, se necesita de un principio organizador, el cual se extrae observando la naturaleza; este principio debe partir de una inteligencia que organiza los elementos en un lienzo, hasta aquí el Renacimiento. La fuerza espiritual que provoca este cuadro y la correspondencia con valores éticos y divinos pertenece al área del humanismo.¹⁵⁰

Entendido de esta manera, el Renacimiento estructura las leyes generales que partieron de la observación, se confrontan con el pasado y si se encuentra una constante histórica aparecen leyes universales; como por ejemplo Vitrubio. De ahí que la belleza se convierta en una abstracción creada por la inteligencia: recuérdese la anécdota de Zeuxis quien tuvo que observar los ojos más bellos en una doncella, la boca más roja en otra, la piel marmórea en una tercera. Sólo así se conforma una belleza universal; este armado es del intelecto y no se encuentra en la naturaleza. Incluso la fealdad puede ser el resultado de la inteligencia; por ejemplo: las cabezas grotescas de Leonardo¹⁵¹ o la entrada triunfal de Carlos el Temerario a Lille en 1468, a quien se le obsequió con cuadros mitológicos vivientes de una Venus obesa, una Juno esquelética y una Minerva jorobada,¹⁵² lo cual recuerda al *realismo grotesco* de Bajtín.

El humanista observa la naturaleza como una manifestación de un orden superior. El pasado, el arte, la civilización, las ciencias e incluso la magia (no entendida desde lo diabólico y clandestino) son vías para develar el orden divino gracias a una “síntesis imaginativa”.¹⁵³ Por ejemplo, existe una relación entre los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) y la temperatura o los grados de humedad (caliente y frío, seco y húmedo);¹⁵⁴ los planetas tienen una influencia sobre los temperamentos terrenales y se representa con un metal (Sol-oro, Saturno-plomo, Mercurio-azogue).

¹⁴⁹ *Ib.*, p. 44.

¹⁵⁰ *Ib.*, p. 145

¹⁵¹ *Ib.*, p. 139.

¹⁵² *Ib.*, p. 139-140.

¹⁵³ *Ib.*, p. 85.

¹⁵⁴ *Ib.*, p. 86.

En algunas ocasiones estas prácticas se alejaban de la naturaleza y se adentraban en el mundo de los espíritus y los demonios; se llega hasta los secretos más extraños que sólo pueden ser entendidos con una hermenéutica apropiada; como ejemplo: el culto de muchos humanistas a los escritos de Hermes Trismegisto quien es considerado como un cristiano anticipado por su hermetismo.¹⁵⁵ Uno de los misterios de la naturaleza es conocerse a uno mismo como mediador entre lo terrenal y lo divino. El hombre es la vía para entender el misterio del universo, es un enlace entre lo divino y lo terrenal, entre la naturaleza y el universo. La relación de lo celeste y lo mundano no es diáfana y se oculta para la mayoría, sólo se revela a algunos, es un lenguaje codificado.

Dentro de este tipo de investigadores se encuentran Marsilio Ficino, León Hebreo, Francis Bacon y Giordano Bruno; sus escritos si se entienden como grandes alegorías, llenas de imaginación, pueden producir reflexiones estéticas y crear un mundo fascinante. Es una manera de entender lo superior a partir del conocimiento del cuerpo, de la naturaleza, del pasado, es quizá una filosofía llamada Neoplatonismo (más adelante se abordará), que por medio de Eros busca las manifestaciones superiores que parten de la belleza visual, “corporal”, al éxtasis de la contemplación de Dios.¹⁵⁶ Hay que preguntarse, como lo hace André Chastel, si este camino constituye el trasfondo psicológico de la reflexión sobre el arte o no.¹⁵⁷

Paul Oskar Kristeller busca en el periodo Renacentista y en los humanistas el principio de una filosofía moderna, pues no es una tendencia o sistema filosófico, sino un programa cultural y educativo.¹⁵⁸ Lo entiende más como una tradición retórica de la cultura occidental; los humanistas escribieron con elegancia y claridad con sabiduría clásica,¹⁵⁹ es decir, combinar la elocuencia con la sabiduría. El humanismo es un movimiento cultural y literario y no filosófico, sin

¹⁵⁵ *Ib.*, p. 40.

¹⁵⁶ *Ib.*, p. 96.

¹⁵⁷ *Ib.*, p. 86-88.

¹⁵⁸ Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, tr. Federico Patán, México, FCE, 1982. p. 40.

¹⁵⁹ *Ib.*, p. 47.

embargo, tuvo nociones y consecuencias filosóficas.¹⁶⁰ El problema será si se considera el neoplatonismo como una filosofía, que es parte del trabajo propuesto en el texto de Kristeller. Tal asunto será revisado posteriormente.

El humanista se ufana de la civilización a la que pertenece, se siente orgulloso de su sabiduría y sus modales, desprecia lo rústico y a los ignorantes, une el saber y la conducta; es un revolucionario cultural sin dogmatismo ni fanatismos. Los humanistas tienen en común su índole juvenil y el entusiasmo contra los valores establecidos, su rápida influencia al resto de Europa y su extinción a mediano plazo.¹⁶¹

El humanista busca la gloria en la fama, pero no en la vida después de la muerte en el sentido cristiano; es una gloria conseguida desde la cultura, no desde la fe;¹⁶² está interesado en este mundo y en la sociedad que lo rodea, desde ahí crea su espiritualidad, su interlocutor no es Dios, sino que siempre se dirige a alguien —a un ser humano. Ejemplos son los diálogos que utiliza para escribir y expresar sus ideas, que, junto con la epístola, realzan la presencia del “tú”; incluso en la poesía, pues son dos los pastores de Garcilaso, Salicio canta y Nemoroso escucha sus penas.

Los humanistas buscan la virtud en las acciones que afectan correctamente a su comunidad para crear justicia y en las acciones que conducen al conocimiento de la verdad, dentro de la cual está la religión.¹⁶³ La virtud humanista no se aleja de las bases cristianas (hay que recordar que fueron en cierta manera los precursores de las traducciones de *La Biblia* a las lenguas vulgares) sino que tratan de adaptarlas y fundirlas con los valores griegos y latinos. El humanista debe estar preparado para que sus acciones repercutan en la sociedad, por tanto no busca alejarse de ella. La generosidad es un valor positivo, pero antes hay que tener algo que dar; la felicidad se consigue con el comportamiento recto y las buenas acciones que son aquellos que benefician a mucha gente. De ahí que los

¹⁶⁰ *Ib.*, p. 51.

¹⁶¹ Jacques Lafaye, *Por amor al griego, La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*, México, FCE, 2005, p. 21.

¹⁶² André Chastel, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶³ *Ib.*, pp. 95.

actos u obras deben hacerse con el mayor esfuerzo, virtuosismo y nobleza. Quien ama la soledad no puede ser justo ni fuerte, tampoco puede adquirir experiencia en las cosas importantes.

El pasado es la base para crear obras perfectas, por eso la filología es imprescindible para entender a los sabios de la Antigüedad y rescatar los paradigmas que orienten al presente en lo moral, artístico, religioso y político. El humanista está consciente de su papel histórico; establecer bien los periodos de la historia es una tarea necesaria, la cuenta de los años comienza con el hombre, inicia con los héroes fundadores y los “inventores” de las ciencias; se reconquista el Edén. La inspiración del humanismo se encuentra en la Antigüedad, se busca modelos universales y eternos en la historia.¹⁶⁴

La filología y su prurito por la cultura grecolatina provocó una divulgación de las lenguas clásicas, lo que obligó la creación de gramáticas, tanto de lenguas clásicas como en las vulgares; para entender otra lengua se necesita comprender la propia, así por ejemplo León Battista Alberti, conocedor de las lenguas grecolatinas, escribe la *Grammatica della volgare lingua* (hacia 1437).¹⁶⁵

De la literatura clásica se desprenden los mitos, las alegorías y la interpretación; es una literatura que habla de los hombres de este mundo, radicalmente diversa a la literatura cristiana de los libros sagrados, de los padres de la Iglesia, de los doctores medievales, donde Dios y la vida ultraterrena constituyen el centro de todo. Es la contraposición de las letras humanas a las letras divinas lo que inicia la renovación cultural operada por el humanismo; así, retoman la mitología griega para comprender el origen del hombre y su pensamiento.¹⁶⁶ Para la cultura del humanismo no se trata simplemente de desarrollar y completar las realizaciones de la época precedente, sino de construir un mundo completamente renovado, las ruinas del pasado glorioso pueden servir para exponer un arte nuevo. Un ejemplo es el *Domus Aurea*, se cambia la concepción que se tenía de unas ruinas que servían como guarida ladrones y se

¹⁶⁴ Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁵ *Ib.*, p. 160.

¹⁶⁶ *Ib.*, p. 60 -80.

transforma en un punto de inspiración para un nuevo estilo llamado *grutesco*.¹⁶⁷ Esto también recuerda los baños de Tito que Bajtín menciona para abordar el realismo grotesco que no será nuevo sino que sale un concepción que estaba oculta.

Para los humanistas, la cultura significa sobre todo educar a los hombres nuevos como lo hacían los antiguos: para ser modernos tendrán que ser antiguos antes. La enseñanza de la virtud se sustenta en la cultura, ésta implica leer todo lo que sea posible en latín, griego o hebreo; el conocimiento de las lenguas es la base de la vida civilizada; un ejemplo paradigmático es Lorenzo Valla quien encarna el ideal del humanista filólogo y erudito.¹⁶⁸

Martin Heidegger propone (con base en los romanos) el *homo humanus* contra *homo barbatus*¹⁶⁹. El contraste se encuentra entre el primitivismo y la educación: para que exista una buena educación se debe revisar el pasado. Lafaye afirma que “El abuso de la palabra (humanismo) la ha vaciado en buena medida de su significado original: una cruzada de maestros ‘gramáticos’ contra teólogos ‘escolásticos’, o sea una revolución pedagógica”¹⁷⁰. No es fe en Dios ni entrega a los instintos; se trata de basarse libremente en la razón, desarrollar una conducta civilizada y considerar una dignidad en el desarrollo de lo humano.¹⁷¹

La educación tiene una gran influencia cuando el humanista, dentro de las cortes, instruye o influye en las esferas de los ricos; cuando la tercera fuerza¹⁷² actúa de una manera sutil. Por ejemplo, Pietro Bembo estuvo en la corte del duque de Urbino, Guidobaldo de Montefeltro, como secretario apostólico en el pontificado de León X, además, fue historiógrafo de la república de Venecia y terminó sus días bajo el mecenazgo de los Gonzaga, en su propia villa, rodeado de obras de arte. Una de sus principales influencias es la imposición del estilo y

¹⁶⁷ André Chastel, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁸ *Ib.*, p. 59.

¹⁶⁹ Citado en Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁰ Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷¹ *Ib.*, p. 25.

¹⁷² *Vid. supra.*

temas de Petrarca y Boccaccio en estas cortes; entonces, si se escribía en lengua vulgar o toscana debía hacerse siguiendo su ejemplo.¹⁷³

La imprenta permite que los libros de los humanistas extiendan su influencia más allá de las cortes, o sus traducciones sean tan accesibles como lo es *La Biblia*: los libros paganos también se venden y pueden ser leídos. En el caso de la enseñanza: los manuales, las gramáticas, los calepinos o los diccionarios pueden ser adquiridos por los alumnos y de esta manera mantener las ideas del maestro de mejor manera.¹⁷⁴

El lenguaje de los símbolos es un apoyo importante para la difusión de la cultura.¹⁷⁵ La representación, sea simbólica o naturalista, se transforma durante el Renacimiento en un instrumento del conocimiento.¹⁷⁶ La convicción de que todo es “representable” se impone a la época, se refleja en la orientación de las ciencias y en la identificación del arte con la sabiduría. La habilidad que proporciona la retórica es necesaria para ser un buen argumentador y para difundir en diferentes foros las ideas. La elocuencia se usa para las cosas de Dios y de los hombres.¹⁷⁷

El pensamiento grecolatino provee de estructura y método al humanismo; el conocimiento del pasado, del mundo y del hombre puede ser transmitido por medio de la educación para cambiar a una sociedad y acercarse a uno de los ideales humanistas: la utopía.

Las obras creadas por la imaginación —la pintura, la escultura y la arquitectura— son manifestaciones de la grandeza humana. El poeta heroico era un genio completo: debía saber expresar escenas de batallas, reuniones de consejo, cuadros de familia, idilios de amor; pasar de la asamblea de los dioses al intermedio rústico, hallar siempre el tono justo, sin perder de vista la ejemplaridad entre las exigencias teóricas. Esta mezcla es una especie de querrela entre los géneros.

¹⁷³ Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 159.

¹⁷⁴ André Chastel y Robert Klein, *op. cit.*, p. 60.

¹⁷⁵ *Ib.*, p. 58.

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 53.

La teoría literaria se sustenta en los dos grandes modelos, la *Poética* de Aristóteles y la *Epístola a los Pisones (Ars poetica)* de Horacio.¹⁷⁸ La estética “pitagórica” es la contrapartida, le añade la dimensión especulativa y renovadora propia del humanismo. Los “secretos de la composición” ya no son suficientes a los esquemas.¹⁷⁹ La poesía imita la naturaleza en un caso particular de la tendencia más profunda y general manifestada con la acumulación de los términos, la digresión, la descripción y, por el mismo motivo, la invención o libre combinación de las formas: en suma, la variedad.¹⁸⁰

Una de las aportaciones trascendentes del humanismo es la creación de academias, principalmente Guarino de Verona y Vittorino da Feltre son quienes las desarrollan, para lo cual se cambian algunos modelos de la escolástica. Por ejemplo, el *trivium* se convierte en los *studia humanitatis* (lengua, literatura, retórica, filosofía e historia del arte). Otro aspecto es el desarrollo de la oratoria y la retórica para expresar el pensamiento, si es estructurado con base en un entendimiento filosófico y elocuente es posible influir en la sociedad. La necesidad de afectar en la sociedad por medio de la oratoria o la enseñanza se convierte en un ideal de la *humanitas* (palabra con que se tradujo al latín el término griego *paideia*, es decir, educación): se busca preparar al ciudadano para su vida política.

Italia concentra por mucho tiempo el mecenazgo, poco a poco el extranjero se lleva a los grandes artistas y con ellos su influencia. Para finales del siglo XV dejan de ser raros los viajes de los artistas al extranjero: Masolino va a Hungría, Gentile Bellini a Constantinopla, los arquitectos lombardos a Moscú, Andrea Sansovino a Portugal y Jacopo de Barbari a Alemania.¹⁸¹ Con la aparición del mercado artístico y el éxito comercial más allá de Italia se esboza una nueva posición psicológica de los artistas: saben que existen muchos estratos en el público y actúan en consecuencia.¹⁸²

Por último, se menciona otra perspectiva del humanismo: “Fue un sueño, porque vislumbró el trazado de la ciudad ideal, pero le faltaron piedras y

¹⁷⁸ André Chastel, *op. cit.*, p. 129.

¹⁷⁹ *Ib.*, p. 126

¹⁸⁰ *Ib.*, p. 136

¹⁸¹ *Ib.*, p. 121

¹⁸² *Id.*

herramientas para construirla.”¹⁸³ Esta idea tiene pertinencia para este trabajo porque Rico considera que el humanismo fundamenta su cultura en las artes del lenguaje. Tiene, al igual que el Renacimiento, ideales conformados de retórica, los cuales conducen por el mundo de las ideas. Al igual que ahora entendemos la literatura desde la función poética —no hay referentes— el humanismo construyó su visión desde las posibilidades de la palabra. Los ideales, los sueños y los ensueños son, en esencia, imágenes que construyen lo que se busca del mundo o lo que podría ser.

1.2.2. Neoplatonismo y Marsilio Ficino

Según Wilhelm Dilthey, el racionalismo y la filosofía pagana replantearon la tradición religiosa. Una de las vías es señalar un orden divino más allá de una religión específica. Estas ideas influyeron en algunos humanistas:

Erasmus y Reuchilin se hallan fuertemente influidos por el teísmo religioso universal de los humanistas italianos. Entiendo por tal la convicción de que la divinidad actuó de igual modo y sigue actuando todavía en las diversas religiones y filosofías. Un principio que tiene como supuesto la idea de una acción absolutamente universal de la divinidad a través de toda la naturaleza y en la conciencia de todos los hombres. Por esto, generalmente se enlazará con una concepción panteísta o panenteísta del orden cósmico. Y, efectivamente, tal concepción, apoyada en el platonismo, en la Stoa y en la mística cristiana, estaba por entonces muy extendida, lo mismo que el nominalismo. Este teísmo religioso universal ha surgido en algunas de las cabezas despiertas del Medioevo al comparar la actitud ético-religiosa dentro de las diversas religiones y de la vida misma y de su despreocupada observación.¹⁸⁴

Desde la perspectiva de Huizinga, el teísmo quizá pueda ser entendido como un pensamiento simbólico donde el sentimiento de la eternidad divina se presenta en lo perceptible y concebible. Penetra en todas las cosas y adjudica valores estéticos y éticos al entorno. Es una polifonía del pensamiento:

Un nexo armónico une sin interrupción todas las esferas del pensamiento. Los hechos del Antiguo Testamento significan y prefiguran los del Nuevo Testamento, que se reflejan también en los sucesos de la historia profana. Como en un

¹⁸³ Francisco Rico, *El sueño del humanismo*, Madrid, Destino, 2002 (Imago mundi, 14), p. 19.

¹⁸⁴ Wilhelm Dilthey, *op. cit.*, p. 55.

caleidoscopio, en todo pensar surge de la desordenada masa de partículas una bella figura simétrica.¹⁸⁵

Una de estas corrientes teístas (si aceptamos el planteamiento de Dilthey) es el Neoplatonismo; lo define como una corriente filosófica que pretende organizar y explicar el origen, el contexto y finalidad de las cosas de la Tierra, del Cielo y del hombre. Su camino parte de la filosofía y quiere llegar a la religión; transita en dirección contraria a los griegos, los cuales pasaron de la religión a la filosofía. El Neoplatonismo lleva la filosofía hacia la unión extática con Dios, es una metafísica y tiene como una de sus características utilizar el sincretismo de varias tradiciones filosóficas y espiritualistas.

Kristeller realiza una revisión de la influencia de la filosofía platónica sobre el Renacimiento. Dicha filosofía es interpretada y a veces distorsionada por diferentes épocas:

Hacia principios de nuestra era una variedad de platonismo popular y un tanto ecléctico había tomado prestados varios elementos de Aristóteles, y en especial del estoicismo, había eliminado el escepticismo de la Academia ateniense, había establecido una especie de escuela en Alejandría —y tal vez en otros centros— y había comenzado a penetrar en el pensamiento de un círculo de escritores filósofos y populares cada vez más amplio. Este movimiento, hoy en día llamado generalmente platonismo medio, hizo cuando menos una aportación importante a la historia del platonismo, pues formuló la doctrina —desde entonces atribuida a Platón, pero que apenas aparece en sus diálogos— de que las ideas trascendentes o las formas inteligibles son conceptos de una inteligencia divina.¹⁸⁶

Para el siglo XVI, no es clara la influencia platónica, pues no estaba dentro de los sistemas de enseñanza de los humanistas, sólo algunos de sus textos se leían en las universidades, cuando el estudio del griego maduró.¹⁸⁷ Kristeller a firma que algunos autores como Bembo o Castiglione popularizaron o diluyeron las ideas platónicas. Lo cual quiere decir que entre el grupo de intelectuales existía un apego por estas ideas sin un rigor filosófico.

Según explica, Aristóteles es más estudiado y traducido durante la Edad Media y por los árabes, con el humanismo, los estudios platónicos se retoman desde los originales: “Petarca no estaba muy familiarizado con las obras o con la

¹⁸⁵ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 273.

¹⁸⁶ Paul Oskar Kristeller, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸⁷ *Ib.*, p. 84

filosofía de Platón, pero fue el primer intelectual de Occidente que poseyó un manuscrito en griego de Platón, que le había enviado un colega bizantino.”¹⁸⁸

En cambio, José Alsina Cota sí considera al neoplatonismo una filosofía, porque como cualquier escuela filosófica, buscó respuestas a las preguntas: ¿qué es el ser humano?, ¿qué relación existe entre el ser humano y el cosmos?, ¿cómo debe ser su comportamiento?, pero tuvo un especial énfasis en una: ¿para qué hemos nacido?¹⁸⁹ Se busca la respuesta en la trascendencia y en la salvación, y para llegar a ella es necesario enfrentarse a la soledad y la contemplación del campo, las orillas de los mares o las serenas montañas: el escenario de la naturaleza se convierte en un símbolo del retiro espiritual. Este encuentro de uno mismo frente al paisaje carece de explicación racional:

Se trata de la manifestación de un *desgarro íntimo* [sic], el resultado de una ruptura entre el hombre y el mundo que lo rodea. El hombre ha perdido su tradicional puesto en el cosmos [...] Cuando esto ocurre, el hombre sólo puede captar un mundo escindido, ya que escindido está, también, el espíritu humano. El fenómeno se repetirá a lo largo de la historia de Occidente, en las épocas que llamamos crisis.¹⁹⁰

La formación del neoplatonismo se encuentra en el gnosticismo que es una secta (o sectas) del siglo II d. C., con pensadores como Basiliades y Valentín. Ellos practican la *gnosis*, es decir, el conocimiento secreto de los misterios reservado a un grupo de hombres escogidos. Buscan el misterio de por qué un Dios bueno formó el mal. Otra corriente es la del hermetismo donde su fundamento está sustentado en los escritos de Hermes Trismegisto (*Poimandres*, *Kore Kosmou* y *Asclepius*). El hermetismo transita por la *vía mística*: Dios proporciona una revelación para que reaccione, la cual es alcanzada por la iluminación hasta el trance; no es la misma *vía mística* cristiana donde Dios ilumina como un auxilio.

¹⁸⁸ *Ib.*, p. 81.

¹⁸⁹ José Alsina Cota, *El Neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989 (Autores, textos y temas de filosofía, 27), p. 20.

¹⁹⁰ *Ib.*, p. 23.

El origen más importante del neoplatonismo se encuentra con el egipcio Plotino (205-270), quien defiende que la realidad tiene tres niveles: el ascenso a Dios, el reposo en el ser divino y el intelecto. Cada estadio tiene su propio ser o hipóstasis (la versión cristiana es la Santísima Trinidad). Es un intento de hacer coincidir la estructura de la realidad ontológica con la realidad psicológica del alma humana. Su obra lleva por título *Enéadas* (grupo de nueve tratados). Para llegar a la trascendencia hay tres vías: el conocimiento, la ética y la estética; ésta permite la visión mística. A su vez se corresponden tres procesos: la purificación, la contemplación y la visión extática. Dentro de esta concepción, el gran pecado es el olvido del alma respecto a su origen primero. Se debe mantener la vida espiritual que va de la materia al alma, al intelecto y al Uno. Para que la elevación a lo espiritual sea posible son necesarios tres caminos: la música, el amor y la filosofía que se conducen por el mundo sensible. Según esta corriente, existen las virtudes civiles que son el valor, la templanza, la justicia y la prudencia. Éstas proporcionan orden y cuando se reúnen con el mundo sensible y el inteligible (el del éxtasis), el alma asciende hasta el Uno.

Posteriormente, el neoplatonismo, con su postura espiritualista, dialéctica, religiosa, contemplativa y mística, ejerce una honda influencia en diferentes momentos de la historia: a finales de la Edad Media afecta a obras literarias como *La Divina Comedia*, a la poesía trovadoresca y en especial --para este escrito-- al Humanismo.

Marsilio Ficino (1433-1499) es hijo del médico personal de Cosme de Medici, lo que le ayuda a recibir una educación cortesana. Gracias a su inclinación hacia las lenguas, es apoyado en sus estudios y, según Pedro Azara,¹⁹¹ Cosme lo nombra director de la recién restaurada Academia platónica en 1459. Bajo este mecenazgo, Ficino traduce no sólo a Platón, sino también a Plotino y Porfirio.

¹⁹¹ Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, Selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara, traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona, Anthopos, 1993. (Textos y documentos clásicos del pensamiento y de las ciencias, 17), p. XXI.

Ficino organiza una cosmovisión armónica con base en diferentes propuestas filosóficas,¹⁹² incluso revisa semirreligiones como el hermetismo u orfismo¹⁹³ tomando sus ideas monoteístas y coincide en que Dios había creado la tierra y al hombre mediante la primera hipóstasis divina: el Verbo.¹⁹⁴ Reelabora la exégesis platónica estableciendo el retorno del alma humana al cielo debido a la voluntad humana que está atraída por la belleza e impulsada por la divinidad; según esta propuesta los voluntariosos podrían intervenir activamente en su salvación; los artistas son ejemplo de este tipo de hombres.¹⁹⁵ Las ideas de Ficino influyeron significativamente en el mundo intelectual y artístico de Florencia y del resto de Europa. Pedro Azara indica que:

Ficino es especialmente recordado tanto por su supuesta amistad con artistas como Boticelli y Pollaiuolo, como por su influencia en la teoría y la práctica del arte de creadores como Miguel Ángel, El Greco, Tiziano y Palladio; los poetas de la Pléiade, como Ronsard, y de pensadores barrocos como Descartes y Shaftesbury.¹⁹⁶

En su obra *Sobre el amor, comentarios al Banquete de Platón*, expone su interpretación de la obra del filósofo griego. Este libro es una muestra del pensamiento neoplatónico que organiza las cosas en un todo coherente sobre la base de un principio organizador del cielo, de la tierra y el hombre.

Si se considera a Marsilio Ficino un filósofo neoplatónico, debe partir de preguntas bien establecidas: “Cualquier filósofo platónico considera tres partes en todas las cosas; y son las siguientes: de qué naturaleza son las cosas que preceden; de qué naturaleza son las que acompañan, e igualmente las que siguen después.”¹⁹⁷

Sobre el amor, comentarios al Banquete de Platón es el libro donde Ficino trata de responder a estas interrogantes. El texto está dirigido a un *tú*, pues no son

¹⁹² *Ib.*, p. XL.

¹⁹³ *Ib.*, p. XXXI.

¹⁹⁴ *Ib.*, pp. XXXVI – XXXVII.

¹⁹⁵ *Ib.*, p. XLII.

¹⁹⁶ *Ib.*, p. XXV.

¹⁹⁷ Marsilio Ficino, *Sobre el amor, comentarios al Banquete de Platón*, tr. Mariapia Lamberti y José Luis Bernal, México, UNAM, 1994. (Nuetsros Clásicos, 70), pp. 17-18.

meditaciones del autor solitario frente al papel. Cada personaje del *Banquete* de Platón es comentado por un personaje del *Banquete* de Ficino; así, por ejemplo, Fedro es comentado por Giovanni Cavalcanti. Este es un recurso literario más sofisticado, como si fuera un ensayo realizado en espejo: se lee el *Banquete* después de un banquete entre sus amigos italianos, luego vienen los comentarios de cada uno de los personajes que intervienen en la obra platónica, a su vez realizados por otros personajes recreados por Marsilio. En sentido opuesto, las ideas de Ficino son expuestas en Giovanni Cavalcanti, a su vez éste sigue las propuestas de Fedro, quien es un personaje utilizado por Platón. Tenemos una relación de autor-texto-personaje-personaje-texto-autor, o Platón-*Banquete*-Fedro-Cavalcanti-*Banquete*-Marsilio Ficino. ¿Por qué habrá utilizado el autor estas correspondencias? Es quizá una metáfora de la comunicación humanista con el pasado.

Ficino encuentra en el equilibrio numérico la explicación de su mundo propuesto:

Estimo yo por ende que con el número tres Dios gobierna todas las cosas; y también que las cosas llegan a su término con dicho número ternario. De aquí el verso de Virgilio: “Con el número impar, Dios se deleita”. Ciertamente el Sumo autor primero crea todas las cosas; en segundo lugar las atrae hacia sí; y en tercero, les da perfección.¹⁹⁸

Si este equilibrio tríadico se traslada a la línea temporal se puede observar lo siguiente: a) el pasado donde están las cosas: preceden que indica el antecedente, la ascendencia, es decir la nobleza; b) el presente donde las cosas se acompañan: la acción, el ornamento, la grandeza; c) el futuro, las que siguen después: utilidad. Se puede traducir a una relación lógica: causa, acto y efecto. Por encima de esta relación se encuentra Dios y por debajo, la materia.

a) Las cosas que preceden

El origen o nobleza de las cosas es el Amor excelente. Los hombres y los dioses lo admiran y desde que existen se han enamorado. Está acompañado de una *dama* que suscita maravilla, es decir la belleza. Los ángeles (o dioses) aman la belleza divina y los hombres, la de los cuerpos.

¹⁹⁸ *Ib.*, p. 29.

b) Las cosas que acompañan

Los ornamentos (es decir lo que existe) son mundos que están organizados en tres: la mente angélica, el alma del mundo y el cuerpo del universo (este último es lo que podemos ver). Cada uno de los ornamentos o mundos tiene una esencia que inicia en Dios; la esencia se transforma en ideas o formas en la mente angélica, las cuales provocan las esferas de los cielos, las estrellas, los vapores, las piedras, los metales, las plantas y los animales; los cielos y los planetas; el fuego, aire, agua y tierra. Siempre en constante correspondencia, el elemento fuego, se llama dios Vulcano, la del aire, Juno, la del agua Neptuno, y la de la tierra Plutón.¹⁹⁹

El mundo u ornato es la reunión de todas las ideas y las formas; juntas conforman un cosmos. La relación entre lo que precede (el Amor) y lo que acompaña (el ornato) se encuentra en la dama maravillosa, la belleza. La mente angélica crea formas bellas, porque éstas aspiran a Dios gracias al Amor.²⁰⁰ Los ojos contemplan la belleza de los cuerpos y el oído, la de las voces; la utilidad del Amor se manifiesta en este deseo de gozar la belleza, de querer volver a Dios.

c) Las cosas que siguen

Las formas son sombras de las cosas o cuerpos verdaderos que se encuentran en los cielos; allá está su origen (lo que precede) y los cuerpos quieren regresar (lo que sigue).²⁰¹ Así el antes y el después son Dios mismo. Para que el movimiento que parte de Dios y que regresa a él se realice, es necesario que el Amor intervenga acompañado de Venus; ella se divide en dos: la celeste y la vulgar. El movimiento hacia la materia es el vulgar; el movimiento hacia Dios (de vuelta) es el celeste. El Amor recíproco, si se le quitan los peligros, proporciona seguridad; si se le quita la desavenencia, genera concordia; y si se evita la desdicha, induce a la felicidad.²⁰²

Tres cosas hay en los hombres: alma, espíritu y cuerpo. "El alma y el cuerpo son de naturaleza muy diferente, y se unen por medio del espíritu, el cual es un

¹⁹⁹ *Ib.*, p. 20.

²⁰⁰ *Id.*

²⁰¹ *Ib.*, p. 38.

²⁰² *Ib.*, p. 94.

cierto vapor sutilísimo y lucidísimo, engendrado por el calor del corazón desde la parte más sutil de la sangre.”²⁰³ Estos elementos del hombre desean lo superior en un movimiento ascendente y se manifiestan en dos potencias: conocer y engendrar, las cuales existen en todos los humanos. El alma conoce y el cuerpo engendra manteniendo un equilibrio que se manifiesta por el deseo de Dios. Para el conocimiento se emplean seis potencias del alma: la razón, la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. La razón busca las cosas celestiales y no tiene sede propia en ningún miembro del cuerpo; la vista, o sea la virtud de ver, está colocada en la parte suprema del cuerpo; el oído capta cosas lejanas, pero no tanto como la vista. El tacto, gusto y olfato sienten solamente las cosas cercanas, pero si sienten mucho, sufren.²⁰⁴

Y la preparación del cuerpo, el que se ve y toca, el viviente, el que es bello debe mantener el equilibrio de tres cosas: orden, modo y hermosura. El orden significa las distancias de las partes; el modo significa la cantidad; la hermosura significa rasgos y colores. Cada parte del cuerpo debe estar en su lugar y en una proporción estable y en equilibrio con el todo.

El equilibrio no sólo se presenta en el cuerpo, también existe una correspondencia entre el mundo celeste con sus dioses y la tierra con sus hombres, de tal manera que lo que sucede en el cielo sucede en los dioses y a su vez sucede en las actividades de los hombres. Las deidades son doce y representan a los doce signos del Zodiaco: Palas es Aries; Venus, Tauro; Apolo, Géminis; Mercurio, Cáncer; Júpiter, Leo; Ceres, Virgo; Vulcano, Libra; Marte, Escorpión; Diana, Sagitario; Vesta, Capricornio; Juno, Acuario y Neptuno, Piscis. Esta correspondencia se extiende: Júpiter es León que hace al hombre muy apto para el gobierno divino y humano; Apolo es Géminis y otorga la capacidad de curar y lanzar las flechas; Palas es Aries y otorga el arte de los tejidos; Vulcano es Libra y la pericia en la fabricación de los metales.²⁰⁵

Marsilio Ficino entiende, basándose en Platón, la correspondencia como un conjunto que está regido por una sola alma. En el ámbito superior existen doce

²⁰³ *Ib.*, p. 112.

²⁰⁴ *Ib.*, p. 76.

²⁰⁵ *Ib.*, p. 99.

esferas de diferente especie y cada una con su alma. Estas esferas están divididas en ocho cielos y cuatro elementos. Éstos a su vez engendran a todos los seres animados, por lo tanto los cuerpos de los seres animados son parte de la máquina del mundo. La bienaventuranza, el deseo de Dios, se alcanza gracias a cuatro vías: prudencia, fortaleza, justicia y templanza.²⁰⁶

La mente divina trasmite sus dones al mundo terrestre por medio de los dioses o demonios. Y estos dones son siete: sutileza en la contemplación (que es Saturno), poder de gobernar (Júpiter), animosidad (Marte), claridad de sentidos o adivinación (Sol), ardor de Amor (Venus), agudeza en la interpretación u oratoria (Mercurio) y fecundidad para engendrar (Luna).²⁰⁷

El equilibrio también se manifiesta en el cuerpo, existe una sangre pura y otra impura: la primera crea el mundo de los espíritus que se disuelven diariamente quedando una sangre manchada, gruesa y negra. Cuando esto sucede el cuerpo se seca y palidece; un ejemplo de esto es lo que le sucede a los enamorados: el humor atrabiliar se multiplica ensuciando la sangre y provoca melancolía, llena la cabeza de vapores, seca el cerebro y aflige el alma con imágenes sombrías día y noche. Por esto, los médicos de la antigüedad (afirma Ficino) dijeron que el Amor es una especie de humor melancólico y de locura, y que según el médico Rafis se cura con coito, ayuno, ebriedad y ejercicio.²⁰⁸ También los alimentos y las bebidas pueden restaurar el equilibrio de la sangre.

El Amor es una magia que hace que un objeto ejerza sobre otro una atracción que imita la naturaleza. Los demonios llevan a cabo este arte mágico que consiste en saber cuál es el parentesco de los elementos de la naturaleza y así restablecer la concordia de las cosas.²⁰⁹

Existe un Amor que se ubica entre la sabiduría y la ignorancia. El alma busca las cosas conocidas, y las más valiosas son la verdad, la bondad, la honestidad y la utilidad. El alma es quien mueve al cuerpo, pero es imperfecta y debe estar soportada por el alma angelical; hacia abajo, el alma tiene contacto con

²⁰⁶ *Ib.*, p. 75.

²⁰⁷ *Ib.*, p. 107.

²⁰⁸ *Ib.*, p. 121 – 122.

²⁰⁹ *Ib.*, pp. 128-129.

la mente y ésta es la encargada de dar apariencia artificiosa y orden. Para que se pueda encontrar el alma de alguien es necesario quitar con el pensamiento la forma corporal, el peso de la materia y el término de lugar, entonces sólo queda el alma. Al respecto, Panofsky comenta lo siguiente:

Para Ficino, como para cualquier buen platónico, el *Amor divinus*, amor divino o trascendente, era, como se recordará, incomparablemente superior al *Amor humanus*, amor humano o natural; lo cual no le impedía considerar a ambos igualmente estimables, sobre todo en comparación con el *Amor ferinus*, pasión irracional y por lo tanto infrahumana. Y como Platón y Plotino, también él justificaba esta aparente paradoja con argumentos genealógicos y etimológicos [...]²¹⁰

En este proceso de salvación o comunicación con la divinidad, aparece el furor divino o entusiasmo que es un llamado para que el alma regrese a los niveles superiores, después de haber descendido a los lugares más bajos.²¹¹ El furor divino es un momento de arrobamiento del alma que se proyecta en una obra de singular belleza con un contenido inaudito, sorprendente y misterioso que puede llegar a ser arte si, dentro del Renacimiento, se aplican conscientemente las normas.

Según Marsilio Ficino, el furor divino se define como una alteración del alma, el espíritu divino se introduce en ésta provocando los cantos y la enunciación de versos. Debido a lo anterior, los versos no están compuestos con la técnica debida, los dioses se esfuerzan en seleccionar a gente sin preparación para quitar dudas del origen de las frases poéticas.²¹²

El alma, según Ficino (que a su vez se basa en Plotino), está aprisionada por el cuerpo debido a una falta cometida en el cielo: es un castigo donde el alma es enviada desde lo luminoso hasta la materia. Mientras desciende se carga de impurezas: deseos, placer, miedo, dolor. El furor ayuda entonces para limpiar el alma; es un ascenso purificador.²¹³ Entrar en furor es adquirir una enfermedad psíquica, debido a que el cuerpo está lleno de manera innata de un humor negro o melancólico que favorece los influjos negativos del planeta Saturno; los hombres

²¹⁰ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 285.

²¹¹ M. Ficino, *Sobre el furor divino*, *op. cit.*, p. XLIII.

²¹² *Ib.*, pp. LII y LIII.

²¹³ *Ib.*, p. LVIII.

saturninos son los locos, los perezosos, los ladrones, los campesinos de cara ennegrecida; el estado saturnino se adquiere también por el exceso del trabajo intelectual.

Se trata de encontrar la imagen de Dios que se lleva dentro con ayuda de seres dotados: los filósofos, los visionarios, los religiosos y los poetas.²¹⁴ Es un grupo lleno de bilis negra y son saturninos. Ficino no veía este estado como azaroso, sino que el poeta busca su salvación y es por lo tanto un acto de la voluntad.²¹⁵ Por lo tanto el furor divino adquiere cuatro formas: a) el amatorio, b) el religioso, c) el profético y d) el poético.²¹⁶

a) El furor amoroso

Hasta las partes más pequeñas del cuerpo tienen un natural amor a la belleza, los corpúsculos se alteran con la perfección divina; Ficino se basa en los epicúreos para afirmar que éstos son átomos, los cuales se motivan en presencia de lo celestial. La manifestación del movimiento de los átomos es la enfermedad del cuerpo, la cual ayuda para que el alma sea liberada de su cárcel y las tinieblas; entra en un arrobamiento, solicitud vehemente, enajenación divina, se olvida de sí misma, es un flujo constante hacia la belleza, es un movimiento patético que incita a los sentidos: “el alma del amante vive en cuerpo ajeno”.²¹⁷

b) El furor religioso o misterioso

En este furor la mente sufre una agitación, aparecen misterios relacionados con la religión, existe una expiación en honor del numen divino.²¹⁸

c) El furor profético

Este furor es un arrebató místico que con sacrificios y expiaciones dirige la atención de todas las partes del espíritu hacia la mente, logrando una unidad y liberándose de la pluralidad. Apolo es el dios de los vaticinios que estimula el soplo divino para la adivinación o la profecía.²¹⁹

d) El furor poético o de las musas

²¹⁴ *Ib.*, pp. LIX y LX.

²¹⁵ *Ib.*, p. LXII.

²¹⁶ *Ib.*, p. LV.

²¹⁷ *Ib.*, p. 87.

²¹⁸ *Ib.*, p. 83.

²¹⁹ *Ib.*, p. 27.

Este furor es una locura provocada por las Musas; posee el alma del poeta y la despierta para instruir al género humano con los cantos.²²⁰ El proceso es el siguiente: Júpiter toma a Apolo, Apolo ilumina a las Musas (ellas son la armonía: ocho de ellas representan los ocho cantos musicales de las esferas y la novena es la suma de todas las Musas que estimulan las almas delicadas de los poetas. El canto del poeta, que proviene de los dioses, afecta a los oyentes y los vuelve presa de entusiasmo. El poeta que crea dominado por el furor poético no es más que un instrumento divino y muchas veces las Musas seleccionan a gente sin conocimientos para dejar patente que son los dioses los que hablan.²²¹

Las Musas suscitan una suavidad armónica, crean un ambiente somnoliento para calmar la turbación, luego expulsan la disonancia, ponen en orden las partes diversas; así el espíritu atempera sus diversas facetas.²²² Sin embargo, la pluralidad de la materia impide que se llegue a la total armonía.

Este breve recorrido al Neoplatonismo basado en Ficino, permite realizar una ruta para la interpretación poética; no se busca en esta muestra más que una relación significativa, una asociación o evocación. El mensaje poético tiene una especie de cadena, un eslabón atrás y, detrás de éste, otro. De manera alegórica, recibimos el mensaje de Júpiter, con algo de Apolo y con algo de las Musas: hay una armonía que permite revelar el contenido. Además, deja en claro que el receptor es parte de esta cadena y no se queda en el poeta. Si el mensaje se encuentra en la imagen poética, pues la parte retórica es aquella que se modifica posteriormente y que no aparece en un mensaje divino directo, entonces la esencia poética se encuentra en la imagen, en el mensaje y no en la forma; sin embargo, ésta no queda destituida, se revisa otro comentario de Marsilio para entender esta relación que en nuestros días, desde el Formalismo dividimos de manera tajante entre fondo y forma.

Ficino responde a Bartolomé Foncio en una carta a la pregunta del por qué inserta en la prosa libre rasgos poéticos y ritmo, que si es un precepto o es un mandato de alguna autoridad:

²²⁰ *Ib.*, p. 23 -39.

²²¹ *Ib.*, p 23 – 46.

²²² *Ib.*, p 37.

Para responder brevemente [...], si miras el cielo, verás allí a Mercurio, maestro de elocuencia y a un tiempo artífice de la cítara [...] que el estilo, cuando es llano, avanza bastante a menudo con pie más libre y llega con mayor facilidad y rapidez a donde desea; y que, cuando es rítmico y poético, deleita, embelesa y arrebatada por las armonías ocasionales y las figuras [...] Mezclar la poética con los asuntos filosóficos nos lo enseña toda la antigüedad, [...] Después, bajo la Luna, el mismo Dios, deleitando de modo semejante por la poesía, dispuso las formas discordes de las cosas según la más bella simetría.²²³

Es constante la alusión a entender la poesía como la unión de dos elementos; por un lado la elocuencia, el estilo llano y la filosofía; por el otro, la cítara, el ritmo y la poética. El símbolo mitológico de este enlace es Mercurio.

Marsilio Ficino cree que el hombre puede ascender al mundo superior gracias a dos virtudes: la justicia y sabiduría.²²⁴ Es clara la alusión a la supremacía del filósofo, si se separa del cuerpo y atiende al espíritu logra un contacto con lo divino. Este encuentro es un tratar de recordar la realidad divina, los sentidos a veces dan indicios de ese recuerdo, son las sombras, son imágenes.²²⁵ Aquí se quiere subrayar este concepto de imagen, el que encierra un conocimiento completo de lo divino en sí. Ya se mencionó que los impulsos de las Musas pueden estimular a una persona ajena a la poesía y depositar el mensaje o imagen que procede de Júpiter. Se extiende esta metáfora y se piensa que cuando llega el mensaje al poeta sólo queda la sombra; se percibe y señala que existe un mundo detrás de ella. Si se sigue esta evocación, las imágenes son realidades captadas por los sentidos que recuerdan, evocan o connotan un significado detrás de ellas: este mundo es la divinidad, la sabiduría, el entendimiento o la espiritualización. Esta idea se aplica plenamente para lo que posteriormente se propone como una imagen poética y la semiótica será encontrar este mundo detrás de lo captado sensiblemente. El furor, si seguimos el símil, es el entendimiento del poema, es Mercurio que trae el mensaje con elocuencia y cítara.

²²³ *Ib.*, pp. 93-95.

²²⁴ *Ib.*, p. 13.

²²⁵ *Ib.*, pp. 13-15.

Además, en Ficino queda claro que la imagen no es sólo visual; es fácil establecer una sinestesia: “advertimos la imagen de la armonía con los oídos”.²²⁶ Todos los sentidos participan en la recepción de la imagen. Cuando por medio de la imagen se recuerda lo divino, entonces, junto con el furor, comienza un estado de purificación. Si esto se entiende también como una alegoría (con sus reservas), puede ser una excelente explicación de la estética de la imagen poética que necesita, como el Neoplatonismo plantea, una cosmovisión armónica entre el Cielo y la Tierra, es el enlace entre estos dos mundos que busca la unidad y se libera del caos material.

1.2.3. El humanismo en España y León Hebreo (1460-1521)

España tiene antecedentes humanistas en el círculo intelectual que rodea al rey Alfonso X el Sabio (1221-1284) quien reconoce plenamente la validez de la ciencia pagana antigua. En esta corte ya está presente el ideal renacentista de recolectar y traducir los libros de la Antigüedad clásica para extraer los valores que despierten la conciencia y al mismo tiempo establecer un mimetismo con los sabios griegos.²²⁷ El rey Sabio es el primero en adoptar el castellano como idioma áulico y jurídico y lo nombra: “nuestro latín”. A pesar del trabajo de esta corte, antes del siglo XVI no hay en España textos griegos antiguos en su lengua original, asequibles al lector, ni lectores capaces de leerlos.

Lafaye indica que en España, el primer receptor del humanismo italiano es Íñigo López de Mendoza, el marqués de Santillana (1398-1498) quien intercambiaba cartas con el Aretino y Pier Cándido Decembri. Él mismo traduce al castellano obras de san Basilio, Orosio y Eusebio y manda traducir el *Fedón* de Platón y Plutarco. Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517) está preocupado por el conocimiento de las lenguas latina y griega, considera que es indispensable que un teólogo tenga suficiente conocimiento de la lengua griega para poder difundir mejor la palabra divina.²²⁸ Además, como otra característica del Humanismo, es fundador de la Universidad Complutense en Alcalá de Henares.

²²⁶ *Ib.*, p. 17.

²²⁷ Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 94.

²²⁸ *Ib.*, p. 96.

En Europa, hacia 1500, se generan hiatos marcados en la ciencia, que aunque no es quehacer de los humanistas parten de los principios de la Antigüedad.²²⁹ Los humanistas españoles se interesan por los nuevos conocimientos científicos (pensemos en el descubrimiento de América que necesitó su dosis de ciencia), al mismo tiempo que estudian latín y leen a los clásicos. Pero también rescatan la tradición medieval y defienden el castellano como la lengua del imperio.²³⁰

Este grupo de humanistas que adquiere no sólo importancia intelectual, sino además tiene ya un influjo sobre la cultura española, inicia con el sevillano Elio Antonio de Nebrija (nacido en 1442). Publica la primera *Gramática de la lengua castellana*, en 1492. También, en 1516, escribe un *Vocabulario de romance en latín* y en 1527 *De mensuris* que es un estudio de las medidas antiguas y equivalencias modernas con un glosario trilingüe.²³¹ Tales son prueba fehaciente de su erudición lingüística, característica ineludible del humanista.

Dentro de este ambiente destaca Judá Abrabanel, también nombrado León Hebreo; aunque no tiene un origen español y después emigra a Italia, su obra deja una marca importante para las humanistas españoles. *Diálogos de amor* (según Marcelino Menéndez y Pelayo se publica en 1502,²³²) tiene un buen recibimiento por los intelectuales de su época; quizá por ello Garcilaso de la Vega, El Inca considera importante realizar una traducción para su difusión.

La obra está dividida en tres partes: 1) sobre la naturaleza y esencia del amor, 2) sobre su universalidad y 3) sobre su origen. El tema central, como el título propone, es el origen, esencia y finalidad del amor. Esta escrita en forma de diálogo, como muchos otros tratados del Renacimiento. Los personajes que desarrollan este coloquio son simbólicos: Filón y Sofía (Filosofía), ella está enamorada de su interlocutor, lo interroga, sigue su diálogo y estructura las

²²⁹ Domingo Ynduráin, *op. cit.*, 383

²³⁰ *Ib.*, p. 374.

²³¹ *Ib.*, p. 95.

²³² León Hebreo, *Diálogos de amor*, tr. Garcilaso de la Vega, El inca, prolog. Marcelino Menéndez Pelayo, México, Porrúa, 1985.

preguntas que ayudan a la explicación. Filón aporta la sabiduría y comenta su pensamiento pacientemente a Sofía.

Existe la necesidad de elaborar un sincretismo que articule en un todo la sabiduría bíblica, la árabe, la hebrea y la filosofía griega. El trabajo de Filón es exponer la perfecta correspondencia entre Dios, el cosmos y el ser humano. El por qué y la finalidad de las cosas se responden con el amor, que define como el deseo de las cosas estimadas y buenas. Hay tres tipos de amor: el deleitable, el útil (o provechoso) y el honesto; cada uno de éstos puede ser real o imaginario. Lo deleitable se relaciona con lo sensitivo; lo provechoso, con lo útil, y lo honesto, con la perfección del ánima intelectual.

Los amores honesto y útil poseen las cosas, pero son diferentes en que el primero tiene sabiduría y virtud, aspira a lo divino (principio, medio y fin) por medio del entendimiento, alejándose del cuerpo por considerarlo un vaso de corrupción.²³³ El deseo de crecer en el conocimiento se encuentra en el amor divino. La naturaleza de Dios excede a todo entendimiento y su bondad a todo amor; acercarse al conocimiento de Dios causa inmenso amor.

Los hombres aman y desean salud, hijos, matrimonio, poder, gloria y amistad, pero sobre todo (el fin último) el amor al ser divino. Cuando se consigue lo deseado se dice que se ha logrado la felicidad, y la mayor es la unión al conocimiento de Dios. Para conseguir este amor es necesario que se practiquen los hábitos intelectuales de la beatitud: arte, prudencia, entendimiento, ciencia y sapiencia.

El deseo pasa por diferentes estadios: 1) el natural que se halla en los cuerpos inanimados, 2) el sensitivo que se manifiesta en los animales, 3) el racional o voluntario que es propio de los hombres. Este último se alcanza con el amor honesto y real.

Una distinción entre el deseo y el amor es que el primero no tiene al objeto amado, mientras que el segundo ya lo alcanzó y lo sigue amando. En cambio, en lo deleitable, una vez alcanzada la cosa deseada, se aborrece.²³⁴ En ambos

²³³ *Ib.*, pp. 28 - 29.

²³⁴ *Ib.*, p. 18.

casos, son condiciones la existencia, la realidad y el conocimiento del objeto de deseo. El amor imaginario conoce el concepto y prescinde del objeto físico.

Cuando sólo existe el deseo de las cosas útiles, se llama ambición, y se evita con la templanza que es encontrar la felicidad con lo que se tiene. Se debe procurar la riqueza para ejercer algunas virtudes en el obrar; sin embargo, cuando se pierde el equilibrio, se cae en la avaricia o en la delectación excesiva que genera lujuria. De ahí que el justo medio de las cosas deleitables genere continencia y se consiga con los hábitos intelectuales: arte, prudencia, entendimiento, ciencia y sapiencia.²³⁵

El amor deleitable y el útil se distinguen porque la fuerza del primero radica en la fantasía, en cambio lo útil tiene mayor fuerza en lo real. El deleite gana las cosas, en cambio lo útil las posee. Existen muchas cosas que no podemos ver o sentir y por lo tanto no se pueden entender; esto no quiere decir que no existan. El entendimiento humano puede unirse con el divino y crear una visión clara; quien esto consigue, se transforma en un bienaventurado. El amor es el deseo de esta unión perfecta, es una fruición de la unión cognoscitiva. La felicidad consiste en este acto unitivo.²³⁶

León Hebreo explica las cinco causas por las que se ama:

1. Por la delectación de la generación, como los machos a las hembras.
2. Por la sucesión generativa, como los padres y las madres a los hijos.
3. Por el beneficio, donde existe amor tanto en el que da como en el que recibe.
4. Por la naturaleza de la misma especie o de otra similar.
5. Por la continua compañía o costumbre.²³⁷

Estas causas no funcionan solas pues tienen una relación estrecha con los planetas y signos celestiales; por ello, los astros influyen en las relaciones de empatía o amistad entre los humanos y entre los animales. Incluso crea una amistad entre los cuatro elementos que, a pesar de estar divididos y apartados, gracias a la unión, conforman las características de la materia.

²³⁵ *Ib.*, pp. 35 – 37.

²³⁶ *Ib.*, pp. 39-41.

²³⁷ *Ib.*, p. 54.

El fuego y el aire caliente son ligeros y buscan el cielo; la tierra y el agua son fríos y pesados y buscan lo bajo; la tierra está cerca del agua y del aire. El diamante, por ejemplo, recibe de la tierra su dureza; del agua, la claridad; del aire, lo diáfano o transparencia, y del fuego, lo lustroso o lúcido de los rayos, propios de las piedras preciosas. Gracias a esta unión, también se generan los metales: el hierro, el plomo, el cobre, estaño, azogue, plata y el oro; en ellos domina el agua pues el fuego suele derretirlos. La tierra es la hembra que es fecundada por el cielo que es el macho y deposita el rocío y la lluvia sobre ésta.

En el caso de los astros, el amor también es causa de equilibrio. El cosmos es un cuerpo celestial, donde el Sol es el ojo diestro y la Luna, el siniestro; el Oriente es la diestra del cielo y el Occidente es la siniestra; la cabeza es el Polo Antártico, y los pies, el Polo Ártico de la Tramontana. Además, cada uno de ellos cumple una función; por ejemplo, el Sol es el corazón del cielo, contiene el calor natural y espiritual que causa las humedades.²³⁸

El cosmos se compone de tres mundos: el generable, el celeste y el intelectual. El hombre es una repetición del cosmos y por lo tanto también los contiene.²³⁹ El cuerpo humano está conformado por los cuatro elementos y mantienen una relación estable con sus cuatro humores: la cólera es caliente, seca, sutil y pertenece al fuego; la sangre es caliente, húmeda, templada y pertenece al aire; la flema es fría, húmeda y pertenece al agua; el humor melancólico es frío, seco y pertenece a la tierra.

El cosmos tiene su corazón que se encuentra en la octava esfera que gira y nunca se detiene; así el corazón del hombre se mueve de manera circular y uniforme y no reposa. La cabeza del hombre que es la parte superior de su cuerpo es simulacro del mundo espiritual y tiene tres grados: ánima, entendimiento y divinidad. El ánima es aquella de la cual proviene el movimiento celestial, gobierna y mueve al mundo inferior; el entendimiento proviene del universo gracias a las criaturas angélicas.²⁴⁰

²³⁸ *Ib.*, pp. 60 – 70.

²³⁹ *Ib.*, p. 72.

²⁴⁰ *Ib.*, p. 74.

Aquí se cambia un poco de tema para verificar la posición de León Hebreo vía Filón en cuanto a la poesía se refiere. Sofía replica que los poetas inventan estas cosas y que no pueden tener veracidad. Filón responde que tienen sentido cuando se entienden, explica que los poetas enredan en su obra no una idea sola, sino muchas intenciones, las cuales llaman sentidos:

1. El literal es la corteza exterior que conforma la historia de algunas personas, de sus hechos notables y dignos de memoria.
2. El moral se encuentra en la misma ficción y es una corteza más cercana la médula que el sentido literal; es útil a la vida activa de los hombres pues aprueba con ejemplos los actos virtuosos y vitupera los vicios.
3. El celestial (astrologal o teologal) se encuentra debajo de las palabras, que significan alguna verdad inteligente de las cosas.

Explica que son sentidos científicos que se encuentran en la médula, como la fruta que cubre sus nutrientes con una corteza, por eso se llaman también sentidos medulares o alegóricos. El sentido medular se puede relacionar con el sentido semiótico o semiológico, ambos tienen una estructura de correspondencias y de finalidades. La búsqueda de la médula en un poema es lo que aquí se ha entendido como la semiótica de la imagen poética. Esta médula se compone de varios sentidos: el literal que a su vez se divide en literal e histórico; el celestial, en alegórico cultural y alegórico celestial. Un ejemplo de esta interpretación o *semiótica hebreísta* (estos sentidos provienen de una exegética de los primeros Padres de la Iglesia) la proporciona el mismo Filón:

[Sentido literal] Perseo, hijo de Júpiter, por ficción poética, mató a Gorgón, y, vencedor, voló a Éter, que es lo más alto del cielo. [Sentido histórico] El sentido historial es que aquel Perseo, hijo de Júpiter, por la participación de las virtudes joviales que había en él, o por genealogía de uno de los reyes de Creta o de Atenas o de Arcadia que fueron llamados Júpiter, mató a Gorgón, tirano en la Tierra, y por ser virtuoso fue exaltado de los hombres hasta el cielo. [Sentido moral] Significa también moralmente Perseo el hombre prudente, hijo de Júpiter, dotado de sus virtudes, el cual, matando al vicio bajo y terreno, significado por Gorgón, sube al cielo de la virtud. [Sentido alegórico (cultural)] Significa también alegóricamente: primero, que la mente humana, hija de Júpiter, matando y venciendo la terrenalidad de la naturaleza gorgónica, subió a entender las cosas celestiales, altas y eternas; en la cual especulación consiste la perfección humana. Esta alegoría es cultural; porque el hombre es de las cosas naturales. [Sentido alegórico (celestial)] Quiere también significar otra alegoría celestial: que habiendo la naturaleza celeste, hija de Júpiter, causado con su continuo movimiento la

mortalidad y corrupción en los cuerpos inferiores terrestres, esa naturaleza celestial, vencedora de las cosas corruptibles, despegándose de la mortalidad de ellas, voló en alto y quedó inmortal. Significa también la tercera alegoría teológica, que la naturaleza angélica, que es hija de Júpiter, sumo Dios criador de todas las cosas, matando y apartando de sí la corporalidad y materia térrea, significada por Gorgón, subió al cielo; porque las inteligencias apartadas de cuerpo y materia son las que perpetuamente mueven los orbes celestiales.²⁴¹

Es indudable, más allá de si uno está de acuerdo o no, que existe un orden interpretativo y varios niveles bien definidos, con lo cual se enriquece la literatura; éste es uno de los propósitos de este trabajo: que existan niveles interpretativos bien definidos de los poemas renacentistas hispanos. Y agrega el mismo Filón:

Quisieron decir estas cosas con tanto artificio y estrechura por muchas causas. La primera, porque estimaron ser odioso a la naturaleza y a la divinidad manifestar a todo hombre sus excelentes secretos, y en esto cierto tuvieron razón; porque declarar demasidamente la verdadera y profunda ciencia es echarla en los inhábiles de ella, en cuyas mentes ella se corrompe y adultera, como hace el buen vino en ruin vaso, del cual adulterio se sigue universal corrupción de las doctrinas acerca de todos los hombres y cada hora se corrompe más andando de ingenio inhábil, la cual enfermedad se deriva de manifestar mucho las cosas científicas; y en nuestros tiempos se ha hecho tan contagiosa, por el mucho hablar de los modernos, que apenas se halla vino intelectual que se pueda beber y que no esté corrompido, pero en los tiempos antiguos encerraban los secretos del conocimiento intelectual de las cortezas de las fábulas con grandísimo artificio para que pudiese entrar dentro sino de ingenio apto a las cosas divinas e intelectuales [...] ²⁴².

Esta cita parece un manifiesto o una poética que resulta de gran utilidad, pues quedan despejadas suposiciones sobre la conciencia de la creación poética, su intención y la responsabilidad del receptor. Teorías que con un vocabulario técnico parecerían muy contemporáneas. Se nota que no termina con esto, pues además se concentra en el artificio, que es lo que ahora se llama forma, que como corteza del fruto, conduce a la médula. Para León Hebreo la literatura no es la

²⁴¹ *Ib.*, p. 78.

²⁴² *Ib.*, pp. 78-19.

forma, porque entonces sería como el hombre necio que se queda con lo superficial, con la cáscara y tira la pulpa:

También lo hicieron por otras cuatro causas. La una, es segunda, por querer brevedad, que en pocas palabras se entretujiesen muchas sentencias; la cual brevedad es muy útil para la conservación de las cosas en la memoria, mayormente hecha con tal artificio que, acordándose de un caso de historia, se acordasen de todos los sentidos doctrinales encerrados en él debajo de aquellas palabras. La tercera, por mezclar lo historial, deleitable y fabuloso con lo verdadero intelectual y lo fácil con lo dificultoso, de tal manera que, habiendo sido regalada primero la fragilidad humana con la delectación y facilidad de la fábula, con sagacidad le entrase en la mente la verdad de la ciencia, como se suelen enseñar los niños en las cosas disciplinares y virtuosas, comenzando por las más fáciles mayormente pudiendo estar todo junto, lo uno en la corteza y lo otro en la médula, como se hallan en las ficciones poéticas. La cuarta es por la conservación de las cosas intelectuales, que no vengán a variarse en progreso de tiempo en las mentes diversas de los hombres; porque poniendo las tales sentencias debajo de estas historias, no se pueden variar de los términos de ellas. [...] La última y principal es porque con un mismo manjar pudiesen dar de comer a diversos convidados cosas de diversos sabores; *porque las mentes bajas pueden tomar de las poesías solamente la historia con el ornamento del verso y su melodía; las otras más levantadas comen, además de esto, el sentido moral, y otras más altas pueden comer, allende de esto, del manjar alegórico, no sólo la filosofía natural, más también de la astrología y de la teología.*²⁴³ Juntóse con esto otro fin, y es que, siendo estas poesías manjar tan común para toda suerte de hombres, es causa de perpetuarse en la mente de la multitud que las cosas muy dificultosas pocos son los que las gustan, y de los pocos pueden perderse presto la memoria, ocurriendo una edad que descamine a los hombres de la doctrina, según hemos visto en algunas regiones y religiones, como en los griegos y en los árabes, los cuales, habiendo sido doctísimos, han perdido casi del todo la ciencia.²⁴⁴

Filón menciona constantemente a los poetas como aquellos que cantan las historias divinas, lo cual recuerda al furor de Marsilio Ficino, como el iluminado que se vuelve instrumento de la divinidad; parece que Filón quiere encontrar en las alegorías los mensajes crípticos. Este personaje practica su habilidad interpretativa explicando a Sofía la función de los dioses griegos y romanos. Con esta explicación llega a Apolo, le proporciona los rasgos tradicionales: dios de la sabiduría y de la medicina, tiene el arpa que le dio Mercurio y preside a las Musas. Habrá que señalar que *el poeta* tiene un significado más amplio, quizá ahora diríamos intelectual, lo cual no excluye lo que ahora entendemos por poeta.

²⁴³ Las cursivas son mías.

²⁴⁴ *Ib.*, p. 79.

León Hebrero define el ánima como un todo indivisible que puede extenderse virtualmente por todo el cuerpo; se dilata por sus partes exteriores hasta la superficie y se derrama para ciertas operaciones pertenecientes al sentido y al movimiento; las virtudes son uno de estos sentidos. La más importante es la que se encuentra en el corazón, que se localiza en el centro del cuerpo. La vista y el oído son necesarios para el conocimiento de la mente. La vista intelectual no puede vivir sin la luz divina, como la vista no puede funcionar sin el sol.

Platón, según el autor revisado, menciona que las ideas parten de la vista intelectual y llegan al objeto; como un intermediario se encuentra el acto inteligente. La vista por esto causa en el hombre el conocimiento intelectual, por esto es el más excelente de los sentidos. Los ojos no son carnales, sino lúcidos, diáfanos y espirituales; parecen estrellas, y en hermosura exceden a todas las otras partes del cuerpo. Los otros sentidos solamente pueden comprender parte del mundo inferior imperfectamente. Los ojos son espías del entendimiento.²⁴⁵ Esta es otra de las ideas que servirá para estructurar la imagen poética, pues si se quisiera exponer con una alegoría lo que es la imagen se podría mencionar lo anterior.

Sigue a Aristóteles para afirmar que Dios mueve la primera esfera diurna por amor y de ahí se sigue los movimientos de las otras esferas provocados por los entendimientos. Dios provoca el movimiento por amor a sí mismo, pues no hay una causa, todo es inferior a Él.²⁴⁶ El Caos es materia confusa de donde provienen todas las cosas. La materia prima es permanente pero imperfecta y busca su forma. Dios engendra el mundo por libre voluntad y no por necesidad, pues no tiene principio ni fin. Dios es el macho y el Caos, la hembra.

La materia es los cuatro elementos que conforman el mundo inferior. Uno de estos (suele ser el fuego o el agua) corrompe su forma cada siete mil años y empuja a los demás elementos. Esta descomposición repetida siete veces crea el regreso al Caos total. La vida se mantendrá hasta que la octava vuelta termine completamente; entonces, el Caos, después de reposar mil años, aparecerá de

²⁴⁵ *Ib.*, pp. 131-135.

²⁴⁶ *Ib.*, p. 166.

nuevo gracias al entendimiento divino. Este proceso, después de cincuenta mil años, regenera el cielo, la tierra y las cosas del universo.²⁴⁷

La correspondencia que existe con los números es que uno es principio; dos, materia prima; tres, el primer ente compuesto de los dos anteriores. Por eso nuestro entendimiento se mueve en tres y para entender la unidad es necesario pasar por la vía terciaria. El entendimiento viene de la divina hermosura y es padre del universo. El primer amor fue de Dios que originó al mundo, el segundo es la generación del mundo y el tercero le proporcionó su ser.²⁴⁸

Los diferentes mundos toman parte de la divinidad en diferentes cantidades, el angélico es el que posee la mayor cantidad y el terrenal, la menor. Estos mundos o esferas están organizados en tres: la primera esfera es la ínfima, ve la hermosura divina en el enigma del universo corpóreo. La segunda es del entendimiento angélico, que ve la inmensa hermosura divina en directo, no igualándose con el objeto, sino recibéndolo según su finita capacidad, así como el ojo del águila ve al claro sol. La tercera es la vista del entendimiento divino, de su inmensa belleza, como si el resplandeciente sol se viese a sí mismo.²⁴⁹

1.3. NUEVA ESPAÑA HUMANISTA

1.3.1 La religión y el humanismo en la Nueva España

España asimila el humanismo y en cierta manera lo institucionaliza. Es una fuerza cultural que apoya al Estado en su conquista.²⁵⁰

Con el siglo XVI Europa inició una nueva era. La consolidación del Estado Moderno, el empuje de la burguesía propulsora del capitalismo, las ideas humanistas del Renacimiento y la revolución religiosa de la Reforma, fueron fenómenos con profundas raíces medievales y cuya huella perdura hasta nuestros días.²⁵¹

Se entiende que España se encuentra en un proceso que cierre el largo proceso medieval y conforme el Estado moderno, esto es una especie de *suma* entre estas dos visiones (lo medieval y lo moderno), las cuales serán utilizadas

²⁴⁷ *Ib.*, pp. 169 – 177.

²⁴⁸ *Ib.*, pp. 182 – 184.

²⁴⁹ *Ib.*, p. 197

²⁵⁰ *Vid. supra*, capítulo: 1.2.1.

²⁵¹ Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989, p. 5.

para ejercer la colonización.²⁵² La iglesia está identificada con la primera de las visiones mencionadas, pero al mismo tiempo se tenía que reestructurar por la presión de la Reforma. La unión de la Iglesia y el Estado español le proporcionan a éste el sustento ideológico que en el caso de Italia —si se recuerda a André Chastel— lo proporcionaba el humanismo. Queda de esta manera una suerte de sustitución, pero no podía oponerse, sino que la Iglesia opta por su asimilación.

[...] Uno de los elementos claves en la gestación de esta sociedad novohispana fue la Iglesia, cuya actuación como transmisora de la cultura occidental cristiana a los indígenas, la convirtió en uno de los pilares de la obra española en América. El estamento eclesiástico monopolizaba la administración de la religión, el instrumento ideológico más poderoso del sistema, y controlaba todos los medios de transmisión de ésta (arte, educación, beneficencia) y los mecanismos de represión (la Inquisición). Su importancia motivó que el Estado tuviera sobre ella un absoluto dominio porque era su más poderosa colaboradora.²⁵³

No es una exclusión de los humanistas en el proceso de conquista, sino una adaptación donde se aparta de la influencia pagana, queda algo del estilo, pero su contenido debe estar orientado hacia el dogma. Como ejemplo de las propuestas útiles de los humanistas el Imperio español se encuentra en la conciencia que juega la lengua para la conquista, concretamente Antonio de Nebrija e Isabel La Católica. La gramática sirve a la Corona, es una herramienta para fortalecer la colonización:

Cuando bien conmigo pienso, muy esclarecida Reina, y pongo delante [de] los ojos la antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación y memoria quedaron escritas, una cosa hallo y saco por conclusión muy cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio, y de tal manera lo siguió que juntamente fue la caída de entrambos.²⁵⁴

Considera Nebrija que el castellano es una lengua madura capaz de acompañar a las empresas militares. Entiende la unidad española como un cuerpo integrado (imagen neoplatónica), que una vez que se logre, se conseguirá la paz y junto con ésta las artes.

La lengua proporciona la condición humana al hombre y engrandece a la República; la lengua, señala, no es para leer “novelas o historias envueltas de mil

²⁵² *Id.*

²⁵³ *Id.*

²⁵⁴ Prólogo de Antonio de Nebrija, *Gramática castellana*, 1491, en Pilar Gonzalbo, *El Humanismo y la educación en la Nueva España*, México, SEP-Ediciones el caballito, 1985, p. 23.

mentiras y errores”.²⁵⁵ La escritura es para trascender y fijar las acciones para los tiempos venideros, de la misma manera que se pueden leer las hazañas del pasado. Entiende perfectamente que el estudio de la gramática de la lengua propia permite aprender fácilmente otra, en este caso el latín. Se destaca una frase porque se acerca a la idea de imagen: “[...] las letras representan las voces, y las voces significan, como dice Aristóteles, los pensamientos que tenemos en el ánimo”.²⁵⁶

Se aceptaron y cuidaron de los humanistas españoles que servían para fortalecer la relación entre la Iglesia y el Estado, mientras que los humanistas que proporcionaban mayor libertad el pensamiento se persiguieron o huyeron antes de que esto sucediera, como ejemplo se menciona a Juan Luis Vives y a León Hebreo. Así se van suplantando la idea de un humanismo que observa a la religión con una posición crítica como Lorenzo Valla, hacia religiosos con inclinaciones humanistas.

El humanismo que llega a la Nueva España apunta hacia una dirección distinta del italiano, no es aquel que trata de alejarse de perspectivas medievales, incluso se podría decir que gracias a su afianzamiento en ellas, la conquista se puede establecer, se piensa en la propuesta de Luis Weckmann:

Descubrir las raíces medievales de la cultura mexicana no es una tarea arqueológica ni una encuesta únicamente de interés para anticuarios. El legado que nuestro país ha recibido del Medioevo —básicamente de España pero no sólo de ella— forma parte aún de la experiencia diaria del mexicano. Ha perfilado su idiosincrasia en tal medida que no es exagerado decir que, en múltiples aspectos, somos más “medievales” que buena parte del Occidente, y desde luego más que los propios españoles.²⁵⁷

Este es el humanismo que exalta Gabriel Méndez Plancarte, quien considera que plasma la fisonomía espiritual y la cultura mexicanas.²⁵⁸ Considera que los humanistas, influidos por un Horacio, huían del contacto con el pueblo y se refugiaban en una torre de marfil contradiciendo en cierta manera el ideal de la dignidad humana. En contraste (así lo aprecia) algunos evangelizadores ponen en

²⁵⁵ *Ib.*, p. 25.

²⁵⁶ *Ib.*, p. 27.

²⁵⁷ Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, 2ª ed., México, COLMEX/FCE, 1996, p 21.

²⁵⁸ Gabriel Méndez Plancarte (antólogo y traductor), *Humanistas mexicanos del siglo XVI*, México, UNAM, 1994. p. V.

práctica los ideales humanistas y al mismo tiempo lo fundan en México. Los inauguradores son fray Julián Garcés, don Vasco de Quiroga, fray Bartolomé de las Casas y fray Juan de Zumárraga.

Divide el humanismo mexicano en seis tipos: el *humanismo vital* (fray Juan de Zumárraga, Julián Garcés, don Vasco de Quiroga, fray Bartolomé de las Casas), el *humanismo de héroes y crónicas* (Hernán Cortés) y el *humanismo docente* (Blas de Bustamante, fray Arnaldo de Basaccio, fray Maturino Gilberti, fray Bernardino de Sahagún, fray Andrés de Olmos y fray Juan de Gaona, Francisco Cervantes de Salazar, Bartolomé de Melgarejo), el *humanismo filosófico*²⁵⁹ (fray Alonso de la Veracruz, el padre Antonio Rubio, fray Bartolomé de Ledesma y fray Tomás Mercado), el *humanismo criollo* (Diego Valadés, Francisco de Terrazas, Pedro de Flores) y el *humanismo indígena* (Pablo Nazareno).

Indica una influencia directa de Erasmo, Vives y Moro en los primeros humanistas en México, de tal manera que Erasmo influye en fray Juan de Zumárraga, Vives en Francisco Cervantes de Salazar y Moro en Vasco de Quiroga. Expone esta relación casi directa como una prueba irrefutable de la presencia y determinación humanistas. El movimiento es tan fuerte para él que se apega a la afirmación de Marcelino Menéndez y Pelayo de que la Nueva España es la “Atenas del Nuevo Mundo”.

En el caso de España, el antecedente humanista del Rey Sabio e Íñigo de Mendoza no está fundido con la religión; en cambio, esta unión es una de las que caracteriza de Francisco Jiménez. Es decir que para el siglo XVI, el Estado y la Iglesia habían estrechado su relación; por lo tanto, los humanistas estaban muy cerca de ambos. Difícilmente se pensaría en una corte al estilo de Urbino ni siquiera al mecenazgo de Francisco I en Francia. Isabel La Católica se interesa por el humanismo, pero siempre para servir a su reino; no es reina o poetisa al mismo tiempo como son los Medici. Carlos V es educado dentro de un ambiente humanista, pero fuera de España y además, una vez que es emperador, siente mayor entusiasmo por las guerras que por las letras es un hombre de Estado

²⁵⁹ Gabriel Méndez Plancarte lo escribe como “Saturación humanista”, sin embargo se refiere a los que trabajaron con textos filosóficos. Esta tendencia la hemos mencionado como la filosofía semipagana que marca en cierta manera al Renacimiento

antes que un humanista.

De cualquier manera, si el humanismo de España es marcadamente religioso, el caso de la Nueva España es más radical, la colonia española venía a extremar la inercia que había iniciado la Contrarreforma. Es difícil definir el humanismo en la Nueva España más allá de la metrópoli, incluso, para explicarlo, Gabriel Méndez realiza la tipificación arriba precisada. Sobre este asunto, Fernando Benítez indica que:

No había nada que descubrir, nada de lo que se pudiera dudar, pues todos los problemas a que se enfrentaban alumnos y maestros estaban “resueltos ya, son revisión posible de los fallos, por la autoridad de la Iglesia”. Lo que era vivo en España, lo que se debatía en teología y en derecho, aquí se transformaba en un ejercicio verbal. La palabra comenzaba a perder su sentido; la retórica por la retórica misma iba estableciendo ese vacío truculento, esa hinchada solemnidad que caracterizaría a los dos próximos siglos.²⁶⁰

La Nueva España cierra la distancia entre el Estado, la religión y el humanismo, y a veces se angosta tanto que se diluye y llega a significar lo mismo; ejemplo de ello es el caso paradigmático de fray Juan de Zumárraga en quien se funden la Iglesia, el Estado y el humanismo. Quizá a veces el Estado tome su distancia, pero en el caso de la relación Iglesia y humanismo, no se pueden separar, sobre todo porque convergen en un interés similar, que en un caso es la evangelización y en el otro la educación, mismas que sufren del mismo proceso de fusión.

1.3.2. El problema del humanismo en la Nueva España

Como se revisó anteriormente (sobre todo con Kristeller) la filosofía y los humanistas no fueron ateos, pero hubo momentos que adquirieron independencia, sobre todo de pensamiento; se acepta el escepticismo de los dogmas e incluso se duda sobre las traducciones de *La Biblia*; por el contrario cuando desaparece la independencia, se une totalmente con la Iglesia: la razón queda al servicio de la fe.

España asimila el humanismo y lo transforma para adaptarlo a sus circunstancias y necesidades, una de ellas es la evangelización:

²⁶⁰ Fernando Benítez, *Los primeros mexicanos [La vida criolla en el siglo XVI]*, México, Era, 2000, p. 14.

Los Reyes Católicos dejaron a la época que les siguió y a su nieto y sucesor una gran herencia: un continente descubierto en parte y sin conquistar. El emperador Carlos y sus descendientes llevaron a cabo la tarea de pacificarlo, lo cual significaba no solamente conquistarlo por las armas, sino también convertirlo al cristianismo y así ganar a sus hombres para Dios. Para realizar la obra evangelizadora, la Corona contaba con un excelente material humano forjado en el espíritu de la reforma cisneriana; los frailes de las órdenes mendicantes observantes; su formación moral y cultural, su número y su espiritualidad, que se amoldaba muy bien al ideal misionero, fueron elementos fundamentales en la labor de convertir al cristianismo a los nativos del nuevo continente.²⁶¹

Desde el punto de vista pedagógico, se mantiene un principio humanista, pero adopta un perfil religioso y con una intención —no del todo consciente— colonialista:²⁶²

[...] en lo cual conviene que sean instruidos los hijos de los labradores y gente plebeya, sino que solamente aprendan la doctrina cristiana, y luego en sabiéndola, comiencen desde muchachos a seguir los oficios y ejercicios de sus padres, para sustentarse a sí mismos y ayuda a su república, quedando en la simplicidad que sus antepasados tuvieron lo cual por no se haber guardado entre nuestros cristianos viejos, ha sido causa que esté depravado y puesto en confusión el gobierno de los reinos e provincias antiguamente cristianas [...]²⁶³

Era un sistema basado en una diferencia social clara, sustentada en el destino divino; se asume una tradición para guardar los preceptos cristianos. Se debía respetar la fe cristiana que se identifica con la Iglesia y ésta se relaciona con el rey de España. Conduce por lo tanto a asumir el poder central por una inercia que se sustenta en el dogma. Se puede recordar la rebelión de los descendientes de Cortés y sus compañeros en 1566. En la Nueva España no se pueden permitir dudas o relaciones distantes entre los tres poderes, pues las tierras colonizadas quedan muy lejos y el rey sólo las conoce por referencia, por eso es necesario que los sistemas de control sean más rígidos.

La Real y Pontificia Universidad de México adoptó la reglamentación de la Universidad de Salamanca, la cual se intituló *Ordenanzas*:

[...] nada nuevo o diferente debía enseñar en las universidades del imperio

²⁶¹ Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989, p. 11.

²⁶² Códice franciscano, Colección de documentos del siglo XVI, editados a fines del XIX, “El orden que los religiosos tienen en enseñar a los indios la doctrina, y otras cosas de política cristiana”, en Pilar Gonzalbo, *op. cit.*, pp. 9-14.

²⁶³ *Ib.*, pp. 37-38.

español, en todas se leerían y comentarían los mismos textos y se utilizarían los mismos métodos, consagrados por el uso y aprobados por las autoridades civiles y eclesiásticas; la seguridad del imperio y la ortodoxia religiosa exigían uniformidad y sumisión a los dogmas de la Iglesia y a las leyes de la metrópoli.²⁶⁴

Incluso se establece una legislación en el III Concilio provincial Mexicano en 1585, lo cual revela el cuidado sobre la educación de los indígenas y los criollos. Existe una orden especializada para los primeros, los franciscanos, y otra para los segundos, los jesuitas. Éstos parten de métodos comprobados en Europa, donde la tradición religiosa permanece junto con los elementos de modernidad, como el estudio sistemático de la gramática latina. No se puede negar su dedicación y precisión pedagógicas, y su fin contrarreformista. La misión se convierte en un proceso reorganizador de mundos donde se tienen que hacer coincidir: razón y fe, colonia y metrópoli, catolicismo y rechazo al protestantismo.

Los ecos neoplatónicos aparecen en la evangelización. Se utiliza su estilo, pero no la libertad de pensamiento que lo inspira, se aplica la idea de una correspondencia de un macrocosmos (Dios, ya no lo espiritual) con un microcosmos (el individuo y lo perceptible). La asociación o correspondencia no es azarosa, debe de buscarse en la *La Biblia*, es como si el cuerpo ejemplificara un simbolismo de un orden divino pero que también indica un comportamiento ético con sustento en las Sagradas escrituras y aplicable por medio de las *Ordenanzas*. Dentro de un ambiente de conquista no se podía abrir el significado a una correspondencia con otros pensadores o con divinidades grecolatinas; ya no existía la necesidad de unir a sabios de la Antigüedad con la palabra divina para crear un mundo ordenado; el único orden imperante era el de la fe. Véase el siguiente ejemplo de fray Pedro de Córdoba. Pilar Gonzalbo indica a pie de página que es el relato de la creación con las ideas de cosmografía que predominaban en ese siglo:

En el sexto día crió las animalias de la tierra y después de haber criado todas las cosas crió Dios al hombre que fue nuestro padre Adán, y hizo el cuerpo suyo de lodo. E hizo un ayuntamiento de tierra y agua y fuego y aire, que son los cuatro elementos [...]

E formó Dios a Eva de la costilla de Adán y no de la carne, porque la carne es flaca y blanda, y está fuera, mas la costilla es recia y dura, y está dentro del

²⁶⁴ *Ib.*, p. 19.

hombre cerca del corazón, y en medio del cuerpo, para mostrar que el marido ha de tener más amor a su mujer que otra ninguna, y la mujer a su marido más que otro. [...]

Y por esto no formó Dios a la mujer de la cabeza de Adán, porque sepa que no ha de ser mayor que su marido, ni tampoco la sacó del pie, para que sepa su marido que la mujer no es menor que él; más sacola de medio del costado, para que conozcan ambos que son iguales, han de tener mucha paz entre sí. [...]

Y habéis de saber que los cielos son redondos, y huecos, y muévenlos los ángeles por mandado de Dios. Y dentro de ellos hizo Dios todo el mundo, y todas las cosas que tienen cuerpo.²⁶⁵

Se agrega que más que una cosmogonía, es una manera similar al neoplatonismo de León Hebreo y Marsilio Ficino: es una interpretación con base en las correspondencias del microcosmos (el cuerpo) al macrocosmos (la historia del hombre según La Biblia), lo cual puede impulsar una interpretación de *La Biblia* con pretensiones racionales. No sólo son *ideas* de la época, sino una ejemplificación del pensamiento de ese momento.

Existe la necesidad de organizar el pensamiento con una doctrina. Fray Juan de Zumárraga señala que el comportamiento cristiano está sobre el pensamiento; esto es evidente en su *Doctrina cristiana* donde expone la sistematización de la *credenda, operanda, petenda, agenda* y *audiencia*; operaciones que pertenecen más a la conducta y creencia obligadas que a la reflexión ética. La doctrina de Zumárraga no busca una explicación para gente informada en los textos, desecha los recursos libresco y se concentra en la verdad divina; así se eliminan la discusión o la duda:

El mayor cargo del oficio pastoral es el pasto de la doctrina de que se debe tener siempre gran cuidado, como de cosa de donde procede todo el bien y provecho de las ovejas si es verdad y pura; y por el contrario, el mayor daño y perdición, si es falsa o mezclada de vanidad. Y mucha vigilancia es necesaria, que no yerren por ignorancia, que tampoco las excusará en lo que son obligadas a saber, pudiéndolo aprender.²⁶⁶

Parece que se ocupa muy bien de la vocación pedagógica del humanista, pero desecha todo aquello que no forma al niño o al adulto en la doctrina cristiana:

Deben tener también especial cuidado de los libros en que leen, así en la escuela como fuera de ella; que en ninguna manera tomen en las manos ni oigan leer a otros los que tratan torpes o vanas materias. En toda edad suelo esto dañar; mas mucho más en la de los niños, porque de ninguna cosa queda tanta afición y

²⁶⁵ Fray Pedro de Córdoba, “Breve historia desde el principio del mundo hasta el fin”, en Pilar Gonzalbo, *El Humanismo y la educación en la Nueva España*, México, SEP-Ediciones el caballito, 1985. pp. 65-69.

²⁶⁶ Fray Juan de Zumárraga, “Doctrina cristiana”, 1546 en Pilar Gonzalbo, *op. cit.*, p. 90.

memoria como de lo que en la primera edad se trató.²⁶⁷

Ésta es la doctrina que no debe dar explicaciones de ningún tipo, no debe pasar por el matiz de la duda o la pregunta constante; para recordar a León Hebreo, no existe ninguna Sofía que interrogue incansablemente a Filón.

Los franciscanos rescatan a los indígenas como buenos alumnos, como personas que a veces aventajan a los españoles en latín, es verdad que esta defensa hecha por Gabriel Méndez es loable. Es decir, nombres como Pedro de Gante, Arnaldo Bassacio, Bernardino de Sahagún, Pedro de Córdoba, Vasco de Quiroga o el mismo Antonio de Mendoza, son ejemplo de entrega a un espíritu humanista que se basa en la educación y al mismo tiempo no pueden dejar de ser europeos y conquistadores, no se puede entender de otra manera. El ideal de la dignidad del hombre, tan humanista, se encuentra en una contradicción.

1.4. LAS GENERACIONES DE POETAS ESPAÑOLES EN EL RENACIMIENTO

1.4.1. La generación según José Ortega y Gasset (1883-1955)

Resulta pertinente para el presente estudio que justo en el libro donde José Ortega propone un criterio para definir a la generación, también aborde el periodo renacentista. La definición tiene su sustento en el “cambio de horizonte”: es la línea que divide una generación de otra; es el momento en que se separan dos visiones de mundo. Es decir, dos personas de distinta edad (más de quince años) pueden compartir una plática, pero no necesariamente compartir la misma visión del mundo. Este ejemplo se puede abstraer para llevarlo a lo colectivo: aparecen dos visiones del mundo, no de dos individuos, sino de dos generaciones.

Las vidas de los individuos en un momento específico están relacionadas; comparten una circunstancia colectiva que indica a qué sociedad pertenecen; esto se mide con base en convicciones aceptadas o rechazadas. Si se trasciende a ciertos grupos sociales y se elabora un esquema superior, entonces se puede afirmar que existe el concepto de “ideas de la época” o “espíritu del tiempo”.²⁶⁸

²⁶⁷ Fray Juan de Zumárraga, “Doctrina cristiana”, 1546 en Pilar Gonzalbo, *op. cit.*, p. 91.

²⁶⁸ José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, ed. José Luis Abellán, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (Austral), p. 81.

No todos los individuos, indica Ortega, participan de la misma manera en esa colectividad, por lo tanto no influyen igual para conformar la visión del mundo. Para aclarar esto es necesario realizar la distinción entre coetáneo y contemporáneo: los individuos coetáneos comparten la misma visión, mientras que los contemporáneos viven en el mismo tiempo, pero no son de la misma generación. Niños, jóvenes y viejos comparten el mismo espacio y viven al mismo tiempo, todos son contemporáneos, pero no son coetáneos. Por ejemplo, en la sala de una casa, la familia está reunida para un festejo, los niños se reúnen para jugar, los jóvenes intercambian impresiones de moda y los adultos conversan apaciblemente en la sobremesa. Cada quien se identifica con los que están cercanos a su edad, pues están marcados por una similar percepción del mundo, se tiene una fiesta de contemporáneos que se ha dividido en tres grupos de coetáneos.

A esta identidad compartida por la cercanía de edad es a lo que se llama generación. “El concepto de generación no implica más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital”.²⁶⁹ Es un primer acercamiento, pues la edad no es la única causa para designar a una generación, pero sí la primera; existe ese otro condimento que nombra “contacto vital” el cual se refiere al mismo espacio. El problema nace cuando se quiere establecer quiénes pertenecen a la generación de cada uno y si existe una ruptura real entre generación y generación. O sea, un individuo de veinte años, por ejemplo, comparte una visión seguramente con los de veintidós y con los de dieciocho años, pero ¿comparte generación con los que tienen 10 o 30 años?, y ¿por qué además se aborda la misma idea no sólo desde el concepto de generación, sino también de época? En cierta manera se vuelve al mismo problema que plantea el concepto de Renacimiento.

Este tipo de generalización orilla a una dicotomía donde no se sabe si entender al individuo con base en una época (por ejemplo, “hombre del Renacimiento”) o si un grupo de individuos provocan una idea de época (recuerdan estas ideas un poco a Dilthey cuando realiza revisiones genéricas). Imaginemos que se puede realizar un corte real entre una generación y otra, ¿qué

²⁶⁹ *Ib.*, p. 86.

pasa si comparten valores? Para explicar este tipo de casos, Ortega indica que no es que las generaciones se sucedan sino que se empalman. Y precisa que siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, cada cual con su propio sentido.²⁷⁰ En cierta manera se regresa al criterio para establecer una división pertinente, similar al corte entre la Edad Media y el Renacimiento (Huzinga o Panofsky), para lo cual Ortega propone realizar una revisión de las series de generaciones para poder determinarlas adecuadamente.²⁷¹

En el sentido de la revisión realizada alrededor del concepto de Renacimiento, Ortega está a favor de replantear el calificativo de re-nacer, dice que la realidad histórica ha avanzado desde los tiempos de Burckhardt; indica que si realmente se aplica el término de re-nacer debe ubicarse posteriormente, en los tiempos de Galileo y de Descartes (ciencia y filosofía). “Todo lo anterior es puro pálpito y esperanza de que va a renacer”.²⁷² Estas ideas de Ortega y Gasset, comenzaron en conferencias desde 1933 y terminaron en una publicación en 1942. Más allá de que tuviera razón o no, los postulados de Burckhardt han sido revisados, replanteados y debatidos, pero su criterio sigue predominando.

Se debe mencionar otro aspecto importante que tiene utilidad para este trabajo: la “crisis histórica”.²⁷³ El hombre busca un sentido o interpretación a las circunstancias que lo rodean y recurre a las ideas habituales y a los tópicos; las ideas no necesariamente corresponden a la realidad que se vive: son una interpretación de la realidad. La visión del mundo es una generalidad que no toma en cuenta las variantes de cada individuo; si se toma únicamente la visión del mundo no se explica el entendimiento individual y sólo se asimila la repetición de sentido.²⁷⁴

La vida no puede ser suplantada por la fe revelada o por la razón pura. Ortega y Gasset explica que el Renacimiento debe ubicarse al final del siglo XVI (vida de Galileo (1564-1642)), porque es el momento en que surge una crisis (el humanismo parece que queda fuera de este concepto) que consiste en una etapa

²⁷⁰ *Ib.*, p. 105-106.

²⁷¹ *Ib.*, p. 108.

²⁷² *Ib.*, p. 122.

²⁷³ *Ib.*, p. 124.

²⁷⁴ *Ib.*, pp. 130-131.

de cinismo o de choque contra alguna posición establecida por la tradición y no por la experiencia vital.²⁷⁵ La crisis no existe si la explicación social parte de una razón vital (de lo que el individuo puede comprobar o que parte de su experiencia) que proporciona un sentido. La crisis provoca dos estilos de vida: uno es el individual y otro el social, no hay una cohesión; esto provoca un cambio de horizonte y de visión del mundo; nace así una generación distinta. Si las crisis se sistematizan, se puede estructurar la historia en ciclos:

[...la] plena realidad histórica es llevada por hombres que están en dos etapas distintas de la vida, *cada una de quince años*²⁷⁶: de treinta a cuarenta y cinco, etapa de gestación o creación y polémica; de cuarenta y cinco a sesenta, etapa de predominio y mando. Estos últimos viven instalados en el mundo que se han hecho; aquellos están haciendo su mundo.²⁷⁷

1.4.2. El problema del concepto de generación literaria

Eduardo Gambarte realiza una crítica a las propuestas realizadas por Ortega y Gasset: el primero de los planteamientos es que opta por un método deductivo para elaborar sus argumentaciones,²⁷⁸ después, su concepto de historia se basa en la relación individuo-sociedad. Así, mientras en lo social sólo hay variedad de cambios, el individuo está delimitado por la vida y la muerte; revisa la afirmación sobre la idea de que los cambios de las generaciones tienen su base en la sensibilidad vital, y todo individuo, época o generación tienen su soporte en lo que es su visión del mundo.

El método que investiga la historia debe ser el generacional y Gambarte indica al respecto que Ortega y Gasset no tiene dudas de su método y considera que parte de lo "real".²⁷⁹ Incluso su discípulo, Julián Marías, lleva más allá la propuesta orteguiana y establece un mapa previo para describir la realidad. Ortega y Gasset y Marías parten del hecho indiscutible de que la generación es la realidad, lo cual los conduce a una contradicción, pues ellos censuran la confusión entre realidad e interpretación; el concepto de generación es una interpretación,

²⁷⁵ *Ib.*, pp. 136-137.

²⁷⁶ Énfasis mío.

²⁷⁷ *Ib.*, pp. 105-106.

²⁷⁸ Eduardo Gambarte, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 33.

²⁷⁹ *Ib.*, p. 35.

no la realidad. El concepto de generación debe ser tomado como un instrumento de trabajo y no suponer que es intrínseco a la realidad.²⁸⁰

Observa que Ortega y Gasset presenta el tránsito de la *razón vital* a la *razón histórica* como evidente; sólo explica que la sensibilidad vital es un presente determinado y que la razón histórica atiende al pasado. Conlleva otra contradicción: los individuos no viven en el pasado, por lo tanto no son parte de la razón histórica.²⁸¹ Esto se produce porque Ortega y Gasset no delimita bien la relación entre el individuo y la sociedad. Deja fuera el concepto de *interindividualidad* (contacto entre los individuos) de lo social, lo cual conlleva a afirmar que los individuos no forman parte de la teoría de las generaciones, esto es un razonamiento incomprensible.²⁸² Para que el método generacional funcione debe sustentarse en la sociedad que no es la suma de los individuos sino es impersonal, lo cual llevaría a que no es importante estudiar las individualidades, sino sólo lo social.²⁸³

Gambarte sigue con las precisiones cuando apunta que, según Ortega, las sociedades sólo evolucionan mediante pequeños cambios acumulativos, nunca mediante cambios bruscos; esto revela, según el crítico, un pensamiento conservador.²⁸⁴ Para sustentar los pequeños saltos se utiliza el término de *vigencia* que mantiene el *horizonte vital*. Entendido de esta manera, los individuos tienen que aceptar la vigencia que les tocó vivir, lo cual borra al individuo en función del grupo. Tiene el riesgo de ser un sistema homogéneo que descarta las posturas heterodoxas.²⁸⁵ Se puede hacer la siguiente pregunta: ¿qué sucede con los que están fuera del *tema de su tiempo*? Están fuera de un orden, lo cual sería inaceptable para Ortega y Gasset. ¿Qué sucede si las diferencias entre los individuos son mayores a las coincidencias que construyen una generación?²⁸⁶ Aquí es donde aparece la pregunta aplicada directamente al arte, el sitio en el que es necesario respetar, según esto, una homogeneidad; si no, no será reconocido

²⁸⁰ *Ib.*, p. 36.

²⁸¹ *Ib.*, p. 38.

²⁸² *Ib.*, p. 40.

²⁸³ *Ib.*, p. 40.

²⁸⁴ *Ib.*, p. 43.

²⁸⁵ *Ib.*, p. 44.

²⁸⁶ *Ib.*, pp. 59 - 60.

como un arte fuera de lo histórico.²⁸⁷ Pero si se respeta la normalidad de una generación, el hombre verdaderamente histórico se encuentra entre los treinta y sesenta años: de los treinta a los cuarenta y cinco aparecen las inspiraciones nuevas, mientras de los cuarenta y cinco a los sesenta es el poder, predominio y mando.²⁸⁸ Estas ideas están realizadas con base en la esperanza de vida de la época de Ortega y Gasset, si se extiende ésta, entonces será necesario replantearse los límites. Según el esquema orteguiano, existen generaciones que son generadoras de cambios; otras, precursoras, y otras, continuadoras; éste es otro esquema rígido que no puede ser aplicado sin atropellar a muchos individuos.

Ortega hace una propuesta para que se realice una revisión histórica y se plantee desde la teoría de las generaciones; el punto de referencia para organizar este entramado es el año en que Descartes tenía treinta años (1626). Es un referente muy polémico, incluso entre los mismos filósofos. En el caso de las artes generaría problemas serios de clasificación, porque los movimientos entre la música, la pintura, la arquitectura o la literatura no son coincidentes, a veces se inicia en la arquitectura y luego influye un siglo después en la música.

Según Eduardo Gambarte, el hecho de aceptar directamente la propuesta de Ortega y Gasset conlleva un problema de ideología en el que existe un determinismo histórico que no se preocupa por el individuo. Y Gambarte va más allá en su crítica, pues señala que el sistema de Ortega y Gasset responde adecuadamente a una dictadura de élites, una dictadura ilustrada. Debido a esto no le adjudica a un individuo la posibilidad de cambio, sino sólo a la generación.

Gambarte afirma que este tipo de mapa ideal que busca Ortega no sería funcional; por ejemplo, cuando se verifican los datos históricos a la luz de su contexto.²⁸⁹ La teoría de las generaciones puede ser útil si se precisa como un instrumento de trabajo que permite interpretar un momento específico, pero no existe en sí, sino que es una especie de mapa (relativo) para entender algún proceso histórico.²⁹⁰

²⁸⁷ *Ib.*, p. 68.

²⁸⁸ *Ib.*, p. 73.

²⁸⁹ *Ib.*, p. 78.

²⁹⁰ *Ib.*, p. 79.

1.4.3. Propuesta de tres generaciones para este estudio

James Fitzmaurice-Kelly (1858-1923) publica por primera vez en inglés su *Historia de la literatura española* en 1898. La modifica durante quince años hasta que presenta su segunda versión en español en 1913.²⁹¹ El libro tiene capítulos organizados con base en un criterio político, los reyes de España son la guía.

El capítulo VI está dedicado a la “época de Carlos V (1516-1555)”, su antecedente es una revisión de las traducciones al español de obras latinas e italianas que afectaron el pensamiento español durante el siglo XV. También se presentan lazos intelectuales con eruditos de diferentes partes de Europa, en especial con Italia. Esta influencia también se presenta de manera inversa, es un proceso lento que se hace evidente a principios del siglo XVI. Un ejemplo de este intercambio, es la publicación de *Diálogos de amor* en italiano en 1492; Fitzmaurice-Kelly asegura que si Abrebanel no hubiera sido expulsado de España, el idioma de su obra sería el castellano. A pesar de su publicación en Italia, se percibe su influjo en autores como Malón de Chaide fray Luis de León y Fernando Herrera.²⁹²

Entiende que la influencia extranjera marca la evolución de la literatura española y en el caso de la lírica, se inicia la evolución con Boscán. Escribe que antes hubo italianizantes como Francisco Imperial, Santillana y Juan Villalpando, pero “no había llegado el momento favorable”. Traza la ruta Boscán-Garcilaso y menciona de éste que lo que Boscán sabía a medias, él lo conocía a la perfección, es decir el “espíritu del Renacimiento”. Considera a Garcilaso un gran discípulo de Horacio (no explica si por el espíritu o por la forma), mientras que Boscán toma los modelos grecolatinos como muletas. No queda claro si la ventaja de uno sobre el otro es por tener un espíritu del Renacimiento mejor asimilado o porque adaptó las formas poéticas de manera adecuada. La revisión de Fitzmaurice-Kelly (que sería la generación) continúa en el orden: Gutiérrez de Cetina, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Cristóbal Castillejo y Antonio de Villegas.

²⁹¹ Jaime Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española*, 5 ed., Buenos Aires, Anaconda, 1942, p. 9.

²⁹² *Ib.*, p. 164.

Ángel Valbuena Prat (1900-1977) en su *Historia de la literatura española* (primera edición de 1937, reeditada en 1968) no realiza ningún corte generacional; se concentra en el periodo del Renacimiento. Incluso no está de acuerdo en llamar al siglo XVII como época barroca, sino “Época nacional”.²⁹³ El contraste entre el siglo XVI y el XVII puede entenderse con la propuesta de Wölfflin enfocada a la literatura. A su vez divide el siglo XVI con un criterio político y no literario: época de Carlos V y de Felipe II. Pone énfasis en que el verdadero renacimiento literario español comienza con la influencia italiana (específicamente con Garcilaso), un mundo caballeresco (Amadís de Gaula) y otro realista (Lazarillo de Tormes).

Para realizar divisiones más finas que ya se pueden nombrar como generaciones, sigue a Aubrey Bell:

- a) Época de los descubrimientos, 1492-1522 (influencia italiana)
- b) Predominio crítico, 1520-1550 (influencia de Erasmo)
- c) Reacción mística, 1550-1580 (contra la forma externa)
- d) Época de teoría literaria, 1570-1600
- e) Doble reacción de la nueva generación, 1600-1640

Esta división puede ser aceptable desde una perspectiva muy general y contemplando varios géneros literarios. Si se restringe el interés a la función lírica, el único inciso que aplica es el a, lo cual es de poca ayuda para entender un proceso generacional.²⁹⁴ Propone que durante el Renacimiento la poesía española ingresa al mundo cosmopolita de la época²⁹⁵ gracias a la asimilación de la cultura toscana. Afirma que Garcilaso es un personaje que le proporciona a la literatura española un rango internacional: “Con Garcilaso, y ya en forma más modesta en los intentos de Boscán, se entra en una poesía que por su ambiente, la forma de composición y la misma métrica entra en las formas italianizantes universales.”²⁹⁶ No profundiza en la frase: “por su ambiente”, por lo que se puede interpretar que se refiere al fondo, pues que cuando explica la parte formal, lo hace de manera clara y precisa. Al mismo tiempo, indica que Garcilaso no deja de ser un poeta nacional y toledano. Las piezas no quedan del todo claras: el ambiente, la universalidad, el regionalismo y la forma italiana. Hay que mencionar el gran valor,

²⁹³ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, v. II, Barcelona, G. Gili, 1981. p. 426.

²⁹⁴ *Ib.*, p. 421.

²⁹⁵ *Ib.*, p. 529.

²⁹⁶ *Ib.*, p. 530.

que tiene dentro de lo temático, cuando menciona el neoplatonismo y se infiere que tiene una repercusión sustancial en la temática de la lírica.

Agrega, después de Boscán y Garcilaso, a Gutierre de Cetina, Hurtado de Mendoza, Castillejo, en este mismo orden; es decir no existe un criterio de generación si seguimos los años (posibles) de nacimiento. Como se nota, se siguen dos criterios que pueden hacer una especie de matriz, el político y la influencia italiana o *el estilo italiano*.

Ángel del Río (1900-1962) publica por primera vez su *Historia de la literatura española* en 1948. En su índice propone lo siguiente:

Fin de la Edad Media o Prerrenacimiento

El Renacimiento. Época de los Reyes Católicos

Poesía tradicional

Poesía culta

Siglo XVI: Plenitud renacentista. La creación de nuevas formas literarias

La nueva poesía: adopción de los metros italianos

Siglo XVI: Plenitud renacentista. La Prosa didáctica, Humanismo, Erasmismo y Mística

Se observa que pasa de un criterio histórico a uno político (Reyes Católicos), luego estilístico (“nuevas formas literarias”) y cierra con un cambio de género (prosa didáctica). Específicamente en la “nueva poesía”, inicia con Juan Boscán y Garcilaso de la Vega. Viene un grupo de poetas llamado *Discípulos y continuadores de Garcilaso*; el contraste de este grupo es ser opositor a la influencia italiana, a él pertenece Cristóbal Castillejo. Después escribe lo siguiente:

Desaparecen en esta época algunas de las formas típicas de la Edad Media, como el verso de arte mayor; pero la poesía de canciones y coplas en octosílabas, a la antigua usanza castellana, todavía se cultiva por excelentes poetas. El mismo Castillejo, Gregorio Silvestre, Antonio Villegas, Sebastián Horozco, Jorge Montemayor y Diego Hurtado de Mendoza producen, en la vena tradicional, poesía no desdeñable. Sin embargo, la poesía italianizante es superior en calidad, hasta que, al acercarse el siglo XVII, Lope de Vega, Góngora, Quevedo [...]²⁹⁷

²⁹⁷ Ángel del Río, *Historia de la literatura española, v. I, desde los orígenes hasta 1700*, Barcelona, Ediciones B, 1990, pp. 343-344.

Cierra este periodo con Fernando de Herrera, no hay otro tipo de precisión generacional.

Guillermo Díaz Plaja (1909-1984) en su *Historia de la literatura española* (1955) determina periodos con base en la historia del arte: Edad Media, Renacimiento, Barroco, etc. Comenta que el Renacimiento “sustituye al cuadro espiritual de la Edad Media”;²⁹⁸ no queda claro si se refiere a los temas, al estilo o a las formas. Realiza una revisión de la valoración del mundo antiguo en este período; es interesante porque se hace una referencia clara a la “imitación de sus formas artísticas” y a la “imitación de sus temas”. Es un antecedente de la importancia temática durante el Renacimiento español que no sólo se limita a la imitación formal de la poesía italiana.

Además de los cortes generales (Edad Media, Renacimiento y Barroco) que parten quizá del estilo, divide al Renacimiento en: Primer Renacimiento (primera mitad del s. XVI) y el Segundo Renacimiento (segunda mitad del s. XVI); puede ser una propuesta funcional, sobre todo porque su criterio es histórico y no sólo de estilo. Para la primera mitad menciona primero a Juan Boscán (?-m1542), Garcilaso de la Vega (1503-1536) y Cristóbal Castillejo (1490-1550). Para organizar la segunda parte de la propuesta de las escuelas con un criterio regional: escuela salmantina (fray Luis de León) y escuela sevillana (Fernando de Herrera). Después vuelve a un criterio temático, pues surgen la mística y la ascética. La primera a su vez la divide en: Periodo de iniciación (Juan de Ávila, fray Luis de Granada), Periodo de plenitud (santa Teresa y San Juan) y Periodo de decadencia (Alfonso de Valdés y Miguel de Molinos). La ascética no se vuelve a mencionar.

El tomo primero de la *Historia de la literatura española* de Juan Luis Alborg (1914-2010), se edita en 1966 con varias reediciones hasta 1999. Este tomo, en capítulo XIV, “Apogeo del Renacimiento. División y corrientes principales”, expone un poco la definición su precisión para España, el contexto y el humanismo de Vives y Erasmo. Posteriormente, en el capítulo XV, “La lírica. Boscán y Garcilaso. La poesía italianista.” Encontramos su propuesta para la época, así se presenta un

²⁹⁸ Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la literatura española*, 14 ed., México, Porrúa, 1978, p. 113.

sistema ordenado de una idea de Renacimiento hacia una de las características en España: la influencia italiana. Trata de definir el siglo de oro y precisa que no se puede ceñir a la segunda mitad del siglo XVI y a la primera del XVII, sino que comprende casi los dos siglos. Para abordar el tema, también recurre a las líneas planteadas por la realeza española, marcan los cortes. Más allá de esto no se presenta otra división para resaltar detalles sobre el tipo de poesía con influencia italiana, pues en cierta manera se extiende por todo el siglo.

José María Valverde (1926-1996), en su *Breve historia de la literatura española* (1969), nombra el Renacimiento español, a diferencia de los anteriores, como Siglo de Oro. Este siglo lo divide en Época imperial y Época de Felipe II. El criterio parece ser político o histórico porque el adjetivo “áureo” lo asigna sólo al XVI; al XVII le adjudica el título de Barroco, pero ya no áureo.

La primera época mencionada inicia con Juan Boscán (entre 1487 y 1492-1542), Garcilaso de la Vega (1501 o 1503-1536), Cristóbal Castillejo (el reaccionario de la influencia italiana), incluye a Diego Hurtado de Mendoza y a Gutierre de Cetina.

Divide la segunda época en poesía sevillana (Fernando de Herrera y Baltasar de Alcázar), que califica de colorista y elocuente, y poesía salmantina (fray Luis de León, Francisco de Medrano y Francisco de Aldana) que es más reflexiva.²⁹⁹ En esta época, como un tercer apartado, Valverde expone la poesía religiosa: santa Teresa, san Juan de la Cruz y fray Luis de Granada. Realiza una reflexión a esta sección que parece novedosa, pues indica que estos poetas no pueden ser clasificados como místicos, sino como ascéticos; parece ser que hasta ahora esta subclasificación no ha sido muy afortunada. Dentro de los escritores religiosos también menciona a Diego de Estrella, Alonso de Orozco y a fray Pedro Malón de Chaide.

La obra de Royston Oscar Jones pertenece a una *Historia de la literatura española*, en seis volúmenes. Fue publicada por primera vez en 1971 en inglés y traducida en 1974 al español. El volumen que se emplea aquí es el segundo y lleva el subtítulo de “Siglo de oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII)”. Este criterio

²⁹⁹ José María Valverde, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 83.

rompe con los autores anteriores: el siglo áureo comienza a mediados del XVI y termina a la mitad del XVII.

Para la poesía que se ha estado revisando dedica una primera parte a “El Renacimiento en España: La reforma de la poesía”; en dicha sección inicia con la revisión de del “Arte de poesía castellana que aparece en el *Cancionero* de Juan de la Enzina, junto a este poeta y músico incluye a Pedro Manuel Jiménez de Urrea. Después hace una sección que inicia con Juan Boscán Almugáver (1487 o 1492-1542), Garcilaso de la Vega (1501 o 1503-1536), luego opone a esta tendencia a Cristóbal Castillejo (1480 o 1490-1550).

En una segunda sección, después de tres capítulos, revisa “La poesía del siglo XVI después de Garcilaso”. Los poetas *convertidos* al italianismo son Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), Francisco Sá de Miranda (1481-1558), Hernando de Acuña (1518-1580), Gutierre de Cetina (1520-1557), Gregorio Silvestre (1520-1569), Jerónimo de Lomas Cantoral (h. 1538-1600), Francisco de Figueroa (1536-1617) y Pedro Laínez (h. 1538-1584). Como una segunda sección se encuentra Fernando de Herrera (1534-1597), Francisco de Aldana (1537-1578), fray Luis de León, san Juan de la Cruz (1542-1591). No existe una escuela salmantina y sevillana, no hay una división de mística y ascética, ni siquiera una sección para la poesía religiosa.

En la *Historia de la literatura española* (1977) de José García López aparecen divisiones que tienen un criterio histórico; después de la Edad Media revisa los siglos XVI y el XVII por separado; a su vez el XVI está dividido en una revisión sobre el Renacimiento, la época de Carlos V y la de Felipe II. Esta manera de dividir es similar a la propuesta por Fitzmaurice-Kelly, pero en este caso existe mayor consistencia en el criterio histórico y no se desvía hacia lo estilístico.

En el capítulo del siglo XVI, menciona al “Siglo de Oro” que continúa hasta el XVII. Al describir la lírica del emperador, destaca ordenadamente la diferencia entre la asimilación de una métrica y de los temas (amor, naturaleza y mitos grecolatinos).

Al igual que los autores antes mencionados comienza con Juan Boscán (1487 o 1492 – 1542), Garcilaso de la Vega (1501 o 1503- 1536). Después revisa

a los poetas italianistas: Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Sá de Miranda; luego la “persistencia de los metros tradicionales”: Cristóbal de Castillejo y Gregorio Silvestre.

Para la segunda época (Felipe II), inicia con fray Luis de León de donde deriva la escuela salmantina y donde incluye a Francisco de Aldana, Francisco de la Torre, Francisco de Figueroa y Francisco de Medrano. El contraste a esta escuela es la sevillana: Fernando de Herrera y a Baltasar de Alcázar.

Como se puede observar en los ejemplos mencionados, no existe un criterio constante para clasificar la poesía española de principios del siglo XVI; quizá lo más consistente es iniciar con Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, y luego contrastarlos con Cristóbal Castillejo. Otra de las constantes es dividir en dos el siglo XVI ya sea por criterios políticos (Carlos V y Felipe II) o por criterios temáticos (poesía italianizante y poesía religiosa). Existen cambios de criterio sin dar explicación alguna, quizá se basan en los aspectos que gustan más, que se cree que tienen mayores cualidades, de quien se sabe más o depende del criterio de lo que es literario.

Un aspecto destacable es que no todos aplican el adjetivo “dorado” para esta época. Bartolomé Benassar precisa que en España no existe una definición clara de Siglo de Oro.³⁰⁰ Según este autor, el *Diccionario* de María Moliner y la *Enciclopedia* de Espasa-Calpe copian la definición del *Diccionario hispanoamericano* de Montaner Simón de 1896, que se apega más lo literario que a otros aspectos. Los historiadores evitan calificar de dorado a este periodo, en algunos autores la expresión “Siglo de Oro” está ausente, y fuera de España no se encuentra esta expresión. En definitiva, Benassar dice que se siente con libertad de exponer su criterio para redefinir Siglo de Oro, pues no hay una tradición fuerte al respecto, y propone lo siguiente:

Ahora bien, en cuanto prueba de la perspectiva, es legítimo retener para España el concepto de Siglo de Oro aplicado a una parte de los siglos XVI y XVII y darle una acepción amplia si se considera la influencia que este país ejerció en el mundo y que se refiere a los únicos modelos literarios y

³⁰⁰ Bartolomé Benassar, *La España del Siglo de Oro*, tr. Pablo Bordonaba, Barcelona, Crítica, 2001, p. 7.

artísticos. Propongo llamar Siglo de Oro español “la memoria selectiva que conservamos de una época en la que España ha mantenido un papel dominante en el mundo, ya se trate de la política, de las armas, de la diplomacia, de la moneda, de la religión, de las artes o de las letras.”³⁰¹

Quizá la inconsistencia de conformar las generaciones que entrarían dentro del concepto de Siglo de Oro se deba a la falta de datos precisos como son las fechas de nacimiento, pues éstas no han sido un criterio rector para el estudio de esta literatura. Es por eso que a pesar de lo cuestionable que es la propuesta de Ortega y Gasset, y retomando el argumento de Benassar cuando trata la definición de “Siglo de Oro”, se puede parafrasear que hay una libertad de proponer una posible línea de organización para las generaciones de esta época. Una vez establecidas con un solo criterio, se pueden aplicar otros vectores como son los de forma y fondo, y otro distinto como el de la influencia. A pesar de la fuerza que adquiere el catolicismo en España, la religión no puede ser determinante para integrar un grupo de poetas, pues debe estar supeditada a lo literario (y no a la inversa) y formar parte del mundo temático de la literatura.

Uno de los datos más o menos seguros es la fecha de nacimiento de Garcilaso 1501 (algunos autores manejan el año 1503, pero se le hace caso a Hayward Keniston³⁰²); es el poeta imprescindible y todos coinciden en su calidad lírica; esto lo convierte en un punto de referencia para estructurar las generaciones. Quince años atrás están colocados Boscán y Castillejo, que son presentados en las historias revisadas como coetáneos de Garcilaso, aunque en realidad, si se acepta esta propuesta, son contemporáneos.

Es distinto, visto de esta manera, analizar la obra de Garcilaso tomado más como coetáneo de Boscán que como su contemporáneo. En el primer caso resalta la calidad de Garcilaso sobre el otro; en el segundo, hay una influencia y Boscán destaca como maestro. De la misma manera, se comprendería mejor el antagonismo Boscán-Castillejo, pues ambos pertenecen a la misma generación.

³⁰¹ *Ib.*, p. 10.

³⁰² Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega: a Critical Study of his Life and Works*, New York, Hispanic Society of America, 1922.

Para este trabajo, se propone que la primera generación de poetas renacentistas o primera generación de una época dorada sean aquellos que nacieron entre 1486-1501. Boscán pertenece a esta generación con un margen de error debido a las dos fechas tan alejadas entre sí que se dan como año de su nacimiento: 1487 o 1492. Garcilaso es el arquetipo de la segunda generación: a la de los nacidos entre 1501-1516. Dentro de ella, también aparece por ejemplo Diego Hurtado de Mendoza (n. 1503), quien está cercano a Garcilaso en clase social y similar en su poesía. Por eso se propone abordarlos dentro de una misma generación. En la tercera generación aparece Francisco de Terrazas, si se acepta que es el primer poeta que escribe en español nacido en la Nueva España, entonces es la tercera generación de una influencia renacentista la que instituye la poesía hispana en estas tierras.

Como una primera conclusión se han abordan cuatro aspectos para delimitar la pretensión contextual de esta tesis: el Renacimiento, el humanismo, el neoplatonismo y la idea de generación. Estas cuatro ideas pueden ser organizadas desde un esquema jerárquico, donde el Renacimiento adquiere el valor superior y la generación el menor. También pueden ser entendidos desde una relación desde el mismo nivel donde se intercambian valores.

Una manera de entender el Renacimiento es como la conciencia de realizar un arte distinto al anterior. Visto así, es una época donde surge una especial conciencia histórica que incluye cualquier lugar o época conocida. Hay una confianza en el estudio para entender más allá de lo local y aplicar el ideal de lo universal. Se rompe con una limitante regional, donde todos los idiomas, todos los estudios y todas las ciencias sean materia para entender el entorno del hombre. La belleza deja de ser un concepto relativo y se convierte en una suma, en una conciencia de equilibrio.

Así, el estudio del pasado se encuentra de frente con la idea de humanismo, sin éste la pretensión universal deja de ser posible. Con el humanismo, el Renacimiento adquiere la profundidad que rompe con un formalismo superficial. No sólo es el efecto de la representación del entorno del hombre, también es su comprensión y la integración del individuo con el *todo* (el

universo). La espiritualidad puede ser parte del pensamiento pagano y racional, no se necesita la fe para comprender. El humanismo conduce inevitablemente a un problema de lo conceptual en el arte y no sólo al efecto formal que imita la realidad percibida por los sentidos, sino que es una realidad extendida que comprende los sentidos e idea o la imagen.

El neoplatonismo le entrega al Renacimiento la libertad para armar sus estructuras interpretativas del entorno. No está cerrada la posibilidad del libre arbitrio del ser humano para poder crear su propio *mundo* desde la comprensión de otros. Así que con cada entendimiento de otro mundo o del otro, el propio se expande y se enriquece. El neoplatonismo es el triunfo del concepto sobre los efectos inmediatos, es librar al arte, como los esclavos en caverna del Platón, de ser engañados con sombras.

Así el Renacimiento se entiende como una permanente búsqueda de estructuras que le proporcionen al ser humano mayor entendimiento de sí frente al otro. Las búsquedas se comparten, se influyen, de esta manera parecen oleadas que tienen sus pretensiones específicas, a cada una de éstas puede entrar en la idea de generación orteguiana. Sin caer en el error de que la regla es en sí la medida, sin sólo un parámetro para comprender, entonces se aplica que un contraste entre generaciones puede ayudar para saber hacia dónde se orientaban las búsquedas literarias o de manera más específicas, las imágenes poéticas.

2. LA IMAGEN POÉTICA Y SU SEMIÓTICA

2.1. EL OBJETO Y LA IMAGEN

La imagen ha sido mencionada, definida y analizada por varios autores; no todos utilizan el término de manera idéntica, pero sí coinciden en varios aspectos. Desde los filósofos griegos se encuentran reflexiones sobre ella; por esto no resulta impertinente para el Renacimiento, iniciar con el pensamiento griego, pues es la base de los humanistas.

Con los filósofos presocráticos se encuentra la siguiente reflexión: “Aristocles de Mesene en Eus. *Prep. ev.* XIV 17, 1. Creen efectivamente que hay que rechazar las sensaciones y las imágenes y sólo confiar en el pensamiento mismo; cosas similares, en efecto, dijeron primeramente Jenófanes, Parménides, Zenón y Meliso.”³⁰³ Los primeros filósofos griegos aclaran que la información recibida por los sentidos es distinta a la del pensamiento, por lo tanto se trata de dos imágenes diferentes.

En el Libro VI de *La República* de Platón (428 o 27-347), aparecen algunos comentarios al respecto que importa revisar. El tema principal de este libro es la justicia; la imagen es importante para Sócrates, tanto para explicar sus ideas, como para indagar sobre problemas concernientes a la verdad. El diálogo es la forma que utiliza, es por ello que Sócrates necesita interlocutores: Glaucón, Adimanto y Polemarco. La constante es que Sócrates responda a las preguntas de Glaucón y Adimanto. Uno de estos diálogos es:

- ¿Y cómo, entonces, es correcto decir que las ciudades no dejarán de sufrir males hasta que los filósofos gobiernen en ellas, cuando estamos de acuerdo en considerar que son inútiles para ellas?
- Haces una pregunta a la que hay que responder usando una imagen –dije.
- ¡Sí, y creo que tú no acostumbras a hablar empleando imágenes!
- ¡Bien! ¿Te burlas después de haberme arrojado a una cuestión tan difícil de demostrar? Escucha, pues, la imagen, para que todavía veas mejor cuan apegado estoy a las imágenes. [...]³⁰⁴

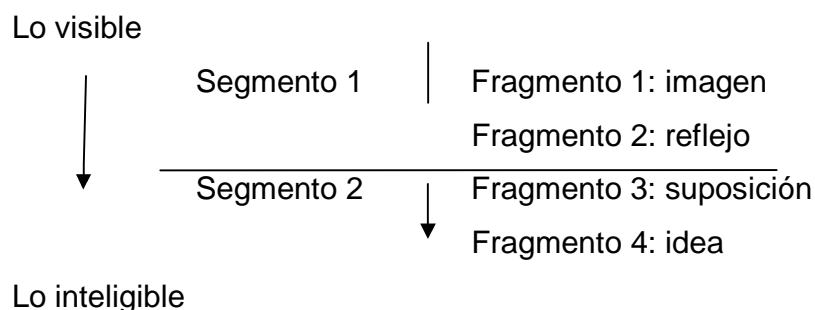
³⁰³ Néstor Luis Cordero, Francisco José Olivieri, Ernesto la Croce y Coronado Eggers Lan (Antólogos y traductores), *Los filósofos presocráticos*, España, Gredos, 1979 (Biblioteca clásica Gredos, 24), p. 118.

³⁰⁴ Platón, *La República*, tr. Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 2009, p. 417.

El tono de Adimanto es irónico cuando menciona que Sócrates casi no utiliza imágenes. Éstas son un recurso importante para la explicación y para aclarar las ideas; la imagen es un modelo para que el interlocutor entienda. Sócrates cuenta la anécdota de un capitán que sufrió el motín de sus marineros, esta historia es una imagen para explicar una idea, es un recurso del pensamiento y una amabilidad para el oyente. La idea de una imagen para ejemplificar conlleva dos niveles: la historia tal cual la cuenta y la otra, lo que quiere dar a entender Sócrates donde se compara el capitán de un barco con el gobernante que sabe conducir un barco y lo que pasaría si el marinero conduce el barco.

- Ciertamente, creo que no necesitas examinar con detenimiento la imagen para ver que se asemeja a la actitud de las ciudades hacia los auténticos filósofos, sino que entiendes qué quiero decir.
- ¡Y tanto!
- Pues bien, en primer lugar muestra a modo de enseñanza la comparación a quienes se asombra de que los filósofos no reciban honores en las ciudades, e intenta convencerlo de que sería mucho más asombroso si los recibieran.³⁰⁵

La imagen es un modo de enseñanza que comunica otros sentidos de significado aparte del que muestra. Lo evidente y sencillo conduce hacia lo oculto y complejo. Es el medio que permite ingresar al entendimiento. Esto se observa cuando Sócrates explica a Glaucón lo visible y lo inteligible. Dice que es como una línea que se divide en dos segmentos irregulares: uno es lo visible y el otro lo inteligible. A su vez, una de estas líneas menores (la de lo visible) se vuelve a cortar en dos fragmentos: el primero es la imagen o sombra; el segundo fragmento es un reflejo, como el que se produce sobre el agua donde se ven las cosas y sus características. Del lado de lo inteligible, en el otro segmento de la línea, también se divide en dos: uno es la suposición y otro, la idea.



³⁰⁵ *Ib.*, p. 419.

Estas divisiones pueden ser aquilatadas por la verdad o por la ausencia de ella: imágenes claras o distorsionadas; reflejos que tienen relación con las cosas o que las diluyen; suposiciones acertadas o disparates, e ideas verdaderas o falsas. La imagen, como principio de la idea, debe guardar su semejanza con lo conocido. Los cuatro fragmentos también pueden clasificarse en: la imaginación, la creencia, el pensamiento y la inteligencia.

En el Libro VII, Platón expone el mito de la caverna. Sócrates ya había explicado a Glaucón que el Sol, como símbolo (imagen) es aquello que da luz a todo, aspirar a la luz —a lo superior— es querer llegar a la comprensión de las cosas, al conocimiento y a la filosofía. Recordemos que el mito de la caverna es una explicación (una imagen) del proceso de ascenso que busca un ser humano con el conocimiento. La imagen es la siguiente: hay hombres esclavizados en una caverna, encadenados de tal manera que no pueden moverse y siempre ven hacia un muro; atrás tienen un fuego, las cosas que pasan al fuego se ven reflejadas en el muro, como en un teatro guiñol; ellos piensan que esas sombras son los objetos, pues no han visto nada más. Uno de ellos rompe sus cadenas y sale de la caverna; ve las cosas verdaderas y puede admirar incluso el Sol. Si regresa, no será fácil explicar a los demás que sólo ven sombras que las cosas y la luz verdadera se encuentran fuera. Sócrates explica:

— Pues bien —continué—, esta imagen, querido Glaucón, hay que aplicarla toda ella a lo que decíamos antes, equiparando el espacio que se ve por medio de los ojos con esa morada que es una prisión, y la luz del fuego que hay en ella con la fuerza del sol; y si comparas la subida y la contemplación de lo que allí hay con la ascensión del alma hacia el mundo inteligible, [...] ³⁰⁶

Quedarse en la primera imagen, la de las sombras, es como los esclavos que ven reflejos; es necesario llegar al intelecto para que la imagen tenga sentido, saber qué y de qué son las cosas cuando se perciben sus sombras.

Los sentidos tienen el primer contacto con las cosas, pero no pueden juzgarlas; por eso la inteligencia conduce el análisis y la conformación de la

³⁰⁶ *Ib.*, p. 459.

imagen adecuada.³⁰⁷ Los sentidos no pueden decir lo que las cosas son; es necesario llegar al alma, al mundo del pensamiento, ahí se encuentra lo inteligible.

Sócrates presenta otra imagen para explicar adecuadamente: el cielo es como un techo pintado con maestría y belleza; contemplar el cielo por la noche provoca una impresión agradable, la vista se llena de estrellas. Así se puede disfrutar de la impresión que dejan, pero no se entiende y menos se explica. Para un astrónomo es diferente, comprende la noche estrellada desde el intelecto, puede traducir esa belleza a números. “Es posible que, así como los ojos han sido hechos para la astronomía, del mismo modo los oídos hayan sido hechos para el movimiento armónico, y que estas ciencias sean en cierto modo hermanas entre sí, como afirman los pitagóricos [...]”³⁰⁸. La vista y el oído son los sentidos que sirven para el disfrute y una vez superados, se mira y se escucha con el entendimiento. Esto es posible gracias al papel interpretativo de las matemáticas. Éstas pueden ser el símbolo del puro intelecto.

Los sentidos se convierten en el medio y son el camino hacia alma. Primero se ven las sombras, luego corresponde, desde las matemáticas (o la interpretación) liberarse de las cadenas y comenzar a entender y a explicar, entonces se podrá emitir afirmaciones verdaderas. El error se encontraría si se aceptan a los sentidos como el fin y no como el medio para comprender. Esto permite contemplar lo más excelente que hay en los seres³⁰⁹, el pensamiento es el ojo del alma y desde aquí es la única manera de alcanzar una visión de conjunto, es el mundo de lo dialéctico.

Dentro de los filósofos griegos, Aristóteles (384-322 a. C.) también revisa la imagen en *De Anima*. Explica que el conocimiento es bello y admirable; el principio de la vida animal y la verdad se consigue gracias al conocimiento del alma.³¹⁰ El alma necesita del cuerpo para tener sensaciones y afecciones: la pasión, la

³⁰⁷ *Ib.*, p. 467.

³⁰⁸ *Ib.*, p. 480.

³⁰⁹ *Ib.*, p. 483.

³¹⁰ Aristóteles, *De Anima*, tr. Alfredo Llanos, 2ª ed., Argentina, Leviatán, 2008, p. 19.

dulzura, el temor, la piedad, el coraje, la alegría, el amor y el odio; pero el acto de pensar es único al alma.³¹¹

Lo animado difiere de lo inanimado porque lo primero tiene movimientos y sensaciones. Afirma que: “[...] todos esos filósofos [presocráticos], puede decirse, definen el alma por tres rasgos: el movimiento, la sensación y la incorporeidad, [...]”.³¹² Entiende el ser como la sustancia que está conformada de la materia, la forma y la figura. La materia es potencia y no es una cosa determinada; la forma es entelequia que es el conocimiento y el ejercicio del conocimiento.³¹³ Todo cuerpo vivo tiene una sustancia que es el alma, por eso es primero materia y luego, la entelequia del cuerpo.³¹⁴

Para explicar esto, Aristóteles propone el siguiente ejemplo:

[...] Si el ojo, en efecto, fuera un animal, la vista sería su alma, pues la vista representaría la sustancia formal del ojo; sin embargo, el ojo es simplemente la materia de la vista y si ésta falta el ojo sólo existe como nombre, tal un ojo de piedra o pintado. Es necesario así extender lo que es verdadero de las partes al conjunto de los cuerpos vivientes. [...]³¹⁵

El alma es la facultad de moverse, sentir y pensar; donde hay sensación existe placer y dolor, y éstos a su vez engendran los apetitos. El alma es aquello por lo cual vivimos, percibimos y pensamos, por eso es concepto y forma; no es materia ni sustrato. Entonces, como se indicó arriba, la sustancia (el ser) es materia, forma y la unión de ambos que crea una figura; la materia es la potencialidad, mientras que la forma es la entelequia.³¹⁶ El hombre tiene la cualidad y la potencia de llegar a ser sabio, porque su materia se lo permite; pero sólo lo es aquél que posee la ciencia, es el sabio en entelequia.³¹⁷

El ser viviente con alma tiene facultades nutritivas, apetitivas, sensoriales, locomotrices e intelectuales.³¹⁸ Para entenderlas es necesario definir lo que es pensar y lo que es sentir. El sentir puede darse en potencia, porque se tienen los

³¹¹ *Ib.*, p. 22.

³¹² *Ib.*, p. 31.

³¹³ *Ib.*, p. 59.

³¹⁴ *Ib.*, p. 60.

³¹⁵ *Ib.*, pp. 61-62.

³¹⁶ *Ib.*, pp. 66-67.

³¹⁷ *Ib.*, pp. 79-80.

³¹⁸ *Ib.*, p. 68.

cinco sentidos, pero también en el acto; es necesario, entonces, hacer una distinción entre la potencia y la entelequia. La sensación pasa a un orden de conocimiento cuando está en el acto y en su ejercicio.

La sensación en acto corresponde al conocimiento de manera individual, mientras que el conocimiento o la sabiduría conduce a los universales, los cuales radican en el alma. El pensar necesita de la voluntad del individuo, mientras que el sentir, no. Lo sensible tiene tres tipos de objetos: el primero que pertenece a cada sentido (el color para el ojo, el sonido para el oído, el sabor para el gusto), el segundo que es común a los cinco (movimiento, reposo, número, figura, la magnitud) y el tercer objeto que sólo es sensible por accidente.³¹⁹

De manera general, el sentido recibe las formas sensibles sin la materia; Aristóteles ejemplifica este hecho con la cera marcada por un anillo, pues acepta la marca de un anillo de oro, pero no acepta su materia.³²⁰ A cada sentido corresponde un objeto determinado, puede haber una percepción común, pero no una sinestesia, es decir, no se puede oler lo blanco o ver el olor del perfume. La facultad que permite la distinción es el sentido común.³²¹ Dos propiedades del alma son la sensación (el movimiento local) y el pensamiento (el juicio); la primera es común a los animales, mientras que la segunda es exclusiva del hombre.³²²

La imaginación está en alma y se mueve con la voluntad y llega a funcionar como si estuviera el objeto; por ejemplo, las historias que inspiran miedo, el objeto no está y la imaginación crea el sentimiento. La imagen es, junto con la sensación, la opinión, la ciencia y la intelección, una facultad necesaria para encontrar el error o la verdad.³²³ Puede haber imagen con ausencia de sensación, la cual siempre es cierta; mientras que la imaginación casi siempre es falsa. La opinión nace de la sensación, mientras que la imaginación es una opinión que integra varios tipos de sensaciones y las distorsiona.³²⁴ La intelección se apega a

³¹⁹ *Ib.*, pp. 82-84.

³²⁰ *Ib.*, p. 109.

³²¹ *Ib.*, pp. 122-123.

³²² *Ib.*, pp. 125-126.

³²³ *Ib.*, p. 127.

³²⁴ *Ib.*, p. 129.

las sensaciones, a las imágenes y a las opiniones que surgen de éstas; entonces surge la ciencia que crea las ideas que se presentan en el alma intelectual.³²⁵

Dentro de las Edades Moderna y Contemporánea, existen varios autores que han trabajado el problema de la imagen. En el siglo XVIII aparece el libro *A Treatise of Human Nature* (1739-1740) de David Hume (1711-1776). Este texto comienza con la distinción entre las impresiones y las ideas; las primeras se basan en la experiencia directa del sujeto con la vida y el objeto; las segundas se encuentran en la mente. Las impresiones se dividen en simples y complejas.³²⁶ Si se tiene una manzana, se puede ver su forma, olerla y comerla, cada uno de los sentidos muestra lo que es este fruto. Un sentido proporciona una impresión simple de la manzana; juntas, proporcionan una impresión compleja. Cada impresión provoca una idea, de tal manera que existen ideas primarias (simples) y secundarias (complejas).

[...] that as our ideas are images of our impressions, so we can form secondary ideas, which are images of our impressions, so we can form secondary ideas, which are images of the primary; as appears from this very reasoning concerning them. This is not, properly speaking, an exception to the rule so much as an explanation of it. Ideas produce the images of themselves in new ideas; but as the first ideas are supposed to be derived from impressions, it still remains true, that all our simple ideas proceed either mediately or immediately from their correspondent impressions.³²⁷

Si fuera una línea de un proceso, sería de la siguiente manera: el objeto, los sentidos, las impresiones, la imagen y la idea. Las impresiones de la manzana que están separadas en cada uno de los sentidos son las simples; la combinación de las impresiones simples proporciona una idea compleja que es lo que se entiende por manzana. La impresión puede ser un momento intermedio entre la sensación y el momento de traducirse en idea, las cuales necesitan de las imágenes:

Impressions may be divided into two kinds, those of SENSATION and those of REFLEXION. The first kind arises in the soul originally, from unknown causes. The second is derived in a great measure from our ideas, and that in the following order. [...] Of this impression there is a copy taken by the mind, which remains after the impression ceases; and this we call an idea.³²⁸

³²⁵ *Ib.*, p. 146.

³²⁶ David Hume, *A Treatise of Human Nature*, USA, Barnes & Noble, 2005, p. 8.

³²⁷ *Ib.*, p. 11.

³²⁸ *Ib.*, p. 12.

Indica que la impresión crea una copia (una imagen) de las sensaciones y la deposita en la mente; una vez creada, es independiente del objeto y aparece la idea: “The faculty, by which we repeat our impressions in the first manner, is called the MEMORY, and the other the IMAGINATION.”³²⁹ En cierta manera la imagen se aleja un poco de lo que sucede entre la sensación y la impresión; se encuentra un poco más cerca —o es su fuente primaria— de la memoria, la cual en cierta manera usa las imágenes, pero aquellas que tienen una correspondencia con el objeto captado; mientras que la imaginación usa las imágenes primarias o simples y las puede re-combinar en la mente de manera que no es necesario regresar al objeto para confirmar la información de la imagen. Luego indica, por lo que se explicó, que las ideas de la memoria son más vivaces que las de la imaginación. No es lo mismo recordar una experiencia que hayamos tenido que imaginar un suceso inexistente. Cuando se trae a la memoria un suceso vivido, aparecen las imágenes de tal manera que respetan el orden en que aparecieron según la impresión. La imaginación usa un cierto orden, pero puede no ser el mismo que corresponde al objeto conocido: “[...] the imagination is not restrained to the same order and from with the original impressions; while the memory is in manner tied down in that respect, without any power of variation.”³³⁰ Si se acepta que la imagen que se está abordando, la que terminará en imagen poética, está dentro del mundo de la imaginación, se entiende que la parte libre de ella es que se puede escapar de tener una correspondencia con la realidad del objeto, incluso puede transformar ciertos órdenes. “The chief exercise of the memory is not to preserve the simple ideas, but their order and position”³³¹ A manera de especulación y fuera de las propuestas de Hume, es posible que en esto radique la verosimilitud, cuando en cierta manera se respeta un tipo de orden y una posición del objeto referido. Es como si se usara esa libertad para recomponer el objeto:

The same evidence follows us in our second principle, *of the liberty of the imagination to transpose and change its ideas*. The fables we meet with in poems and romances put this entirely out of the question. Nature there is totally

³²⁹ *Id.*

³³⁰ David Hume, *op. cit.*, p. 13.

³³¹ *Id.*

confounded, and nothing mentioned but winged horses, fiery dragons, and monstrous giants. Nor will this liberty of the fancy appear strange, when we consider, that all our ideas are copied from our impressions, and that there are not any two impressions which are perfectly inseparable. Not to mention, that this is an evident consequence of the division of ideas into simple and complex. Where-ever the imagination perceives a difference among ideas, it can easily produce a separation.³³²

Hume señala que finalmente toda fantasía tiene una conexión con las impresiones simples, éstas se reorganizan respetando su orden y posición originales. La fantasía nace de una asociación de ideas que reorganiza las impresiones simples, pero no las destruye, sino que se reconvierten con base en principios universales de tiempo y lugar.³³³ La fantasía literaria, debe mantener en cierta medida una propuesta apegada al objeto, válida para más individuos y no sólo para el que fantasea, lo cual recuerda uno de los principios del Renacimiento: la universalidad.

Las asociaciones entre ideas respetan tres cualidades: “[...] RESEMBLANCE, CONTIGUITY in time or place, and CAUSE and EFECT.”³³⁴ Resulta de llamar la atención si entendemos este orden de asociación de ideas con una óptica literaria, pues inmediatamente conduce a la idea de una retórica, como las formas básicas para asociar imágenes. Y en todo caso, en la semejanza es donde se encuentra una parte medular de la imagen poética, aunque hay que aceptar que el tiempo, el espacio (paisaje), las causas y los efectos son constantes y pueden derivar en tópicos. Pero es necesario regresar a Hume.

En el caso de los efectos que producen la asociación de ideas, se encuentran las ideas complejas que se dividen en *relaciones*, *modos* y *substancias*. Hume le da fuerza a la *relación*, de tal manera que existen siete orígenes de ella: 1. resemblance, 2. identity, 3. space and time, 4. quantity or number, 5. quality, 6. contrariety y 7. causes or effects³³⁵

Hume conduce sus argumentos hacia la posibilidad de llegar a un pensamiento cierto desde la asociación de ideas, pues de otra manera, se

³³² *Id.*

³³³ *Ib.*, p. 14.

³³⁴ *Id.*

³³⁵ *Ib.*, pp. 16-17.

tendrían que revisar todos los casos particulares para llegar a una afirmación de algún objeto que sea válida. Como menciona que no es posible realizar tal empresa, entonces se detiene en las ideas y sus relaciones. De las siete citadas arriba, precisa que cuatro permiten el conocimiento y certidumbre: semejanza, oposición, grados en la cualidad y relaciones de cantidad y número. Este aspecto no concierne a este trabajo, pero es de interés señalar que dentro de las imágenes, con la razón, se puede conseguir pensamientos que sean ciertos.

Immanuel Kant (1724-1804) publica *Crítica de la razón pura* en 1787. Dentro de la primera parte, “La estética trascendental”, revisa el paso del objeto hacia la sensibilidad por medio de la intuición empírica que es aquella donde la sensación afecta a la representación de un objeto. En un primer momento, la intuición empírica no puede determinar del todo al objeto, sólo lo entiende como un fenómeno. Esta intuición, por medio de la sensación, recibe a la materia del objeto como un fenómeno; mientras que la forma es aquello que ordena a lo diverso del fenómeno. Por el lado contrario, en el mundo de los conceptos, se piensan los objetos, pero no existe una intuición empírica.³³⁶

“Las representaciones en las que no se encuentra nada perteneciente a la sensación las llamo puras (en el sentido trascendental)”³³⁷. Las formas puras están en el psiquismo de manera *a priori*, en donde se encuentran la extensión y la figura de un objeto; en cierta medida, estos aparecen en una primera instancia en la intuición empírica. Parece ser que *el puente* de la intuición empírica a la pura contiene algo de sensación, pensamiento, entendimiento y un objeto que sólo pertenece a la mente. Fuera del propósito filosófico de Kant, este proceso que describe es justo lo que se puede considerar la creación de la imagen.

El espacio y el tiempo son dos formas puras de la intuición sensible, son principios de un conocimiento *a priori*. El espacio se establece con relación al objeto de manera externa, no nace de la intuición del alma; no se puede formar una imagen de él, por sí solo no se concibe, mientras que el objeto provoca una imagen y es concebido: “[...] no es un concepto empírico extraído de experiencias

³³⁶ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, tr. Pedro Ribas, México, Taurus, 2006, pp. 65-66.

³³⁷ *Ib.*, p. 66.

externas.”³³⁸ El espacio múltiple desde la intuición *a priori* es una representación, pero no puede ser un concepto.³³⁹ El ejemplo es el de la geometría que utiliza la experiencia *a priori*, sin tener que usar la intuición empírica, es decir se puede estudiar un cuadrado o un rectángulo, verificar sus constantes y sus diferencias sin necesidad de observar los objetos en sí. De la intuición de la geometría pueden extraerse proposiciones (a esto le llama Kant exposición trascendental), de un concepto (no del objeto) pueden extraerse *leyes* o proposiciones apodícticas, es decir que van acompañadas de la conciencia de su necesidad.

Un ejemplo es la afirmación de que el espacio está conformado de tres dimensiones; esta afirmación no sale en sí de la experiencia, se necesita esa conciencia apodíctica y una intuición *a priori*.³⁴⁰ Esto conlleva afirmar que el espacio no representa ninguna propiedad de las cosas, sino que es una forma de todos los fenómenos de los sentidos externos que están supeditados a la condición subjetiva de la sensibilidad. “La forma constante de esa receptividad que llamamos sensibilidad es una condición necesaria de todas las relaciones en las que intuimos objetos como exteriores a nosotros y, si se abstrae de tales objetos, tenemos una intuición pura que lleva el nombre de espacio.”³⁴¹

Los colores no pertenecen al ámbito espacial, pues no determinan la esencia del objeto, además la impresión sensible de los colores puede cambiar de persona a persona. Es decir, en el caso de una rosa, las repetidas impresiones de rosas distintas (rosa roja, amarilla, blanca, rosa, etc.) crean en el fenómeno de rosa sustentada en la intuición para conformar el concepto de esa flor; esta intuición ya no es en sí la del objeto exterior, sino la creación mental de lo que es una rosa. Después de la experiencia de ver varias rosas, se puede entender lo que es sin necesidad de determinarla por su color, pero el objeto en sí siempre tiene un color.

Algo similar sucede con el tiempo que parte de una experiencia con el objeto, pero sólo *a priori* se puede presuponer que algo existe simultáneamente o

³³⁸ *Ib.*, p. 68.

³³⁹ *Ib.*, pp. 68-69.

³⁴⁰ *Ib.*, p. 70.

³⁴¹ *Ib.*, p. 71.

sucesivamente. Es una representación que sirve de base a todas las intuiciones. La experiencia no puede proporcionar la idea de un tiempo simultáneo o sucesivo, se suministra de una universalidad y de la certeza apodíctica. Pero el tiempo, como tal, no puede ser universal, sino que es de una intuición sensible. Por ejemplo se puede concluir un tiempo base que nace de la experiencia con el objeto, se abstrae por la intuición *a priori* y de esta manera se tiene el *tiempo del objeto*, y de esta referencia, desde la mente, se puede construir un tiempo infinito, el cual ya nada tiene que ver con la experiencia.

Por lo tanto el tiempo no es algo que exista en sí en las cosas, es una construcción de un orden sucesivo del entendimiento y es una experiencia de intuirse a sí mismo y al estado íntimo. El tiempo es la condición formal *a priori* de todos los fenómenos internos; mientras que el espacio, en cuanto a forma pura, es de la intuición *a priori* de los fenómenos externos. El tiempo por lo tanto es una condición subjetiva.

El tiempo es, efectivamente, algo real, a saber, la forma real de la intuición interna. Tiene, pues, realidad subjetiva con respecto a la experiencia interna, es decir, poseo realmente la representación del tiempo y la de mis determinaciones en él. El tiempo ha de ser, pues, considerado como real, no en cuanto objeto, sino en cuanto modo de representarme a mí mismo como objeto.³⁴²

Sin adentrarse en la filosofía de Kant, sirven estas observaciones como especie de premisas, pues aunque no menciona a la imagen en cierta manera se está tratando sobre lo que aquí se entiende como imagen, la parte de esta intuición *a priori* o formas puras. Se entiende que no es cosa tan sencilla como la copia de una impresión visual que se guarda en la memoria, es en cierta manera una recreación del objeto gracias al entendimiento, es entonces el pensamiento.

Se destaca la parte del espacio y el tiempo porque son dos ejes que resultan muy sustanciosos en cuanto al entendimiento de la imagen. De alguna manera, cualquier imagen está atravesada por uno de estos ejes o por los dos (coincide en cierta manera con Hume). El movimiento conlleva forzosamente la relación de ambos, y si se entiende el espacio como algo externo y el tiempo como algo interno, el movimiento es la relación entre lo interno y lo externo.

³⁴² *Ib.*, p. 79.

Otro de los conceptos que pueden servir para el entendimiento de las imágenes es el de “analítica” que consiste en descomponer todo nuestro conocimiento *a priori* en los elementos del conocimiento puro del entendimiento. Y se debe destacar lo siguiente: los conceptos deben ser puros y no empíricos, pertenecen al pensamiento y al entendimiento, no a la intuición ni a la sensibilidad; deben ser elementales y no compuestos, y que cubran el campo del entendimiento puro.³⁴³ Ahora se piensa en la imagen de una época, el análisis debe ser en la descomposición desde un entendimiento puro y *a priori*, en cierta medida más allá de la intuición. Una imagen de una época es un concentrado (por nombrarlo de cierta manera) de lo que se ha entendido. Es un compartir el entendimiento que se tiene, por ejemplo, del Renacimiento, pues en el primer capítulo de este escrito se intentó un análisis de lo que se ha entendido, su concepto cubre un campo completo, es una idea de conjunto y la interconexión de los conceptos que lo componen elabora un sistema comprendido y determinado bajo una idea.³⁴⁴

Uno de los problemas de la imagen es por qué no sólo tenemos imágenes que vienen de las percepciones o, como lo indica Kant, de la intuición empírica:

[...] Una vez que me hallo en posesión de conceptos puros del entendimiento, puedo también pensar objetos que tal vez sean imposibles o que, aun siendo posibles en sí mismos, no pueden ser dados en la experiencia, ya que al poner en conexión dichos conceptos puede haberse omitido algo que pertenezca necesariamente a la condición de una experiencia posible (como ocurre en el concepto de un espíritu). O también es posible que algunos conceptos puros del entendimiento se extiendan más allá de lo que puede abarcar la experiencia (como sucede con el concepto de Dios). [...]³⁴⁵

Se observa que después de que la experiencia empírica proporcione información a la mente, aparecen los conceptos puros, los cuales, desde el pensamiento, pueden ser transformados e incluso crear aquello que no se conoce. Pero aclara Kant que de cualquier manera debe haber información recibida por la experiencia y posteriormente se forma un proceso de re-creación, donde incluso aparece lo divino y la fe; ambos forman parte del pensamiento puro. Pero lo que

³⁴³ *Ib.*, p. 102.

³⁴⁴ *Id.*

³⁴⁵ *Ib.*, p. 130.

interesa del pensamiento puro para esta exposición es la creación de imágenes dentro del ámbito artístico.

[...] Son tres las fuentes subjetivas en las que se basa la posibilidad de la experiencia en general y del conocimiento de los objetos de esa misma experiencia: *el sentido, la imaginación y la apercepción*. Cada una de ellas puede ser considerada empírica cuando la aplicamos a fenómenos dados, pero todas son, igualmente, elementos de las bases *a priori* que hacen posible tal aplicación empírica. El *sentido* representa empíricamente los fenómenos en la *percepción*; la *imaginación* en la *asociación* (y en la reproducción); la *apercepción* en la *conciencia empírica* de la identidad que existe entre esas representaciones reproductivas y los fenómenos a través de los cuales se nos habían dado las primeras, es decir, en el reconocimiento.³⁴⁶

Según esta cita, la imaginación forma parte del conocimiento de los objetos, sobre todo en la asociación y la reproducción. En la imaginación podemos colocar el proceso de una imagen poética, se piensa en la metáfora que cumple cabalmente con la condición de asociar y de reproducir. Es claro que no es en el momento de la percepción, la cual queda atrás, tampoco en la necesidad de comprobar lo imaginado con el objeto. Es un momento en que se conoce, se crea y se deja libre, sin someterla a la comprobación. Antes (se tiene que precisar) se trató sobre la *síntesis* que requiere un proceso de conocimiento. La imagen conoce al objeto, lo sintetiza, lo asocia y deja libre la posibilidad de seguir asociando:

[...] Pero sólo la *síntesis productiva de la imaginación* puede tener lugar *a priori*, ya que la reproductiva se basa en condiciones empíricas. En consecuencia, el principio de imprescindible unidad de la *síntesis* (productiva) pura de la imaginación constituye, antes de la *apercepción*, el fundamento de posibilidad de todo conocimiento y, especialmente, de la experiencia.³⁴⁷

La *síntesis* de la imaginación “constituye la forma pura de todo conocimiento posible y, consiguientemente, la forma mediante la cual tiene forzosamente que representarse *a priori* todo objeto de experiencia.”³⁴⁸ Y más adelante indica: “[...] La imaginación tiene que reducir a una sola imagen la diversidad de la intuición. [...]”³⁴⁹ Lo cual recuerda o define lo que expresa una imagen precisa en un poema. Y agrega lo siguiente:

³⁴⁶ *Ib.*, p. 142.

³⁴⁷ *Ib.*, p. 144.

³⁴⁸ *Id.*

³⁴⁹ *Ib.*, p. 145.

Consiguientemente, la imaginación es también una facultad de síntesis a priori. Por ello la denominamos imaginación productiva. En la medida en que esa imaginación no pretende ir más allá de la necesaria unidad en la síntesis del fenómeno, en lo que a la diversidad de éste se refiere, podemos dar a tal unidad el nombre de función trascendental de la imaginación. [...] ³⁵⁰

Se nota que trata más de la imaginación o del verbo imaginar que de la imagen. Sin embargo se puede deducir parte de su concepto con lo que afirma. La imagen es un elemento necesario de la intuición *a priori*, se utiliza para el pensamiento y tiene una síntesis en su concepción. La imagen se aleja de la intuición empírica y por lo tanto del objeto; la independencia de lo empírico produce la unidad de lo diverso que alimenta la intuición empírica.

Henri-Louis Bergson (1859-1941) publica *Matière et mémoire* en 1896 donde revisa lo que es la imagen desde la perspectiva corporal. El cerebro, los nervios y los sentidos crean imágenes que se guardan en la memoria. Esto se logra debido a una especie de movimiento provocado por la percepción del objeto que se trasmite por los nervios y llega al cerebro. El cuerpo es un traductor de las imágenes recibidas del entorno, ³⁵¹ las que están determinadas por el proceso que va del objeto al cerebro; esta creación de imágenes que explica el exterior del cuerpo es lo que Bergson nombra materia. ³⁵²

La distancia y la dimensión de los objetos están definidas por la persona que los percibe; se crea un entorno interpretado por los nervios. El movimiento de acercamiento o lejanía establece la comunicación del exterior con el centro y crea un conjunto de percepciones. ³⁵³ El cuerpo crea un universo periférico que lo envuelve y estructura una representación para entenderlo. ³⁵⁴ El sistema nervioso es un traductor, con cierta independencia, que permite crear la percepción del universo.

No se puede entender todo el universo periférico de golpe, se necesita asimilarlo por partes. El cuerpo selecciona los objetos que interesan, es como si

³⁵⁰ *Ib.*, p. 147.

³⁵¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Librairie Felix Lacan, 1929, pp. 3-5.

³⁵² *Ib.*, p. 7.

³⁵³ *Ib.*, p. 6.

³⁵⁴ *Ib.*, p. 8.

apartara alguna pequeña figura de un caleidoscopio.³⁵⁵ A este proceso se debe agregar la existencia de una sensación afectiva o psicológica; su influencia es tan tenue y vaga que a veces no se puede localizar y parece inexistente.³⁵⁶ Sin embargo, al momento de percibir, es un factor que afecta la proyección del objeto sobre el cuerpo, incluso se puede considerar que el universo material es una síntesis de momentos subjetivos; el universo material es relativo a los estados de ánimo.³⁵⁷

El objeto percibido siempre se entiende como separado de nuestro cuerpo y se establece una distancia virtual que, por medio de la acción, puede transformarse en una relación real: el cuerpo se mueve, existe un afecto, se acerca y toca el objeto.³⁵⁸ Después viene la imagen en el cerebro que, una vez creada, está separada de las sensaciones afectivas, pues son distintas de las percepciones externas. La imagen en la mente crea hacia afuera una proyección (interpreta el mundo) donde aparece una conciencia más o menos activa.³⁵⁹ Esto mismo sucede cuando hay contacto con otra persona, la memoria ensambla los cuerpos de otras personas y pone a su cuerpo en el centro.³⁶⁰ El centro del universo de la persona es su cuerpo mismo, es la base de la psique de su personalidad.³⁶¹

Para entender el proceso explicado se necesita presuponer que los objetos tienen una existencia independiente de la persona.³⁶² Dentro de los sentidos puede darse un paralelismo entre la vista y el tacto, en ambos se crean imágenes del ambiente que rodea su cuerpo; pero el cuerpo no es el que da existencia a los objetos, los interpreta por medio de imágenes.³⁶³

Por otro lado, se entiende que existe una percepción pura³⁶⁴ que es distinta del recuerdo que grabó.³⁶⁵ La percepción por sí sola presentaría el universo como

³⁵⁵ *Ib.*, p.10.

³⁵⁶ *Ib.*, p. 44.

³⁵⁷ *Ib.*, pp. 44 – 45.

³⁵⁸ *Ib.*, p. 48.

³⁵⁹ *Ib.*, p. 52.

³⁶⁰ *Ib.*, p. 53.

³⁶¹ *Ib.*, p. 54.

³⁶² *Ib.*, p. 55.

³⁶³ *Id.*

³⁶⁴ *Ib.*, p. 58.

un cuadro discontinuo, una sucesión de imágenes sin sentido que se borrarían pronto.³⁶⁶ Entonces aquí es donde la memoria adquiere importancia pues es la que estructura lo que la percepción recibe; por eso la memoria es un instrumento de acción y representación.³⁶⁷

Hay varios tipos de memoria: una es la que se hace cargo de los movimientos corporales; otra es la que participa en el análisis de lo percibido, puede ser algo nuevo o un reconocimiento de un objeto ya entendido. Este aspecto trasladado a la lectura crea un efecto extraño, porque en realidad no es un detonador de la percepción sino de los recuerdos de las imágenes que se tienen, se recrean, se mezclan, pero no hay, fuera de la vista que ve los signos gráficos, una acción de percepción pura.³⁶⁸

Existe también una memoria que imagina y otra que repite lo asimilado, la segunda puede suplir a la primera y por sí sola crea un mundo de ilusión.³⁶⁹ La memoria necesita de la abstracción de un presente (al momento de la percepción) y una vez almacenada, se recurre al pasado para liberarla. Pero no es un pasado de la percepción, es sólo el mundo de la memoria que al momento de ser consultada parece estar en un ambiente de fantasía (entendida como no real o apartada del objeto).³⁷⁰

Así, se tienen dos memorias en este aspecto: una es en sí la memoria por excelencia, la que puede reportar la impresión directa, la que permite reconocer los objetos que rodean a la persona; la otra es la que estudian los psicólogos.³⁷¹ A su vez se puede extraer de ésta una memoria consciente, la que proporciona un orden a lo que sucede en la realidad.³⁷² Analiza la situación del momento y asocia las ideas.³⁷³ Se tienen dos memorias que están actuando mientras se tiene contacto con el entorno, una que conduce al cuerpo y percibe; y otra, las imágenes-recuerdo que son las que leen el ambiente, determina el lugar y el

³⁶⁵ *Ib.*, p. 60.

³⁶⁶ *Ib.*, p. 64.

³⁶⁷ *Ib.*, p. 69.

³⁶⁸ *Ib.*, p. 77.

³⁶⁹ *Ib.*, p. 79.

³⁷⁰ *Ib.*, pp. 79-80.

³⁷¹ *Ib.*, p. 81.

³⁷² *Ib.*, p. 82.

³⁷³ *Ib.*, p. 82.

tiempo en que se encuentra el cuerpo. La primera parte de la naturaleza y crea la memoria, la segunda tiene un sentido contrario, de la memoria hacia el exterior. La primera parte de la voluntad, la segunda es en buena medida espontánea e inmediata.³⁷⁴

Bergson trata acerca de la lectura del entorno, pero habrá que analizar el proceso de lectura de libros, donde la percepción pura pasa a un segundo plano, es una especie de detonador de las imágenes-recuerdo. Debe ser una memoria consciente que trata sobre las referencias culturales, quizá muchas de ellas no asimiladas por una experiencia de la persona, sino que son recreadas y reelaboradas. La lectura es una representación, se atiende a las imágenes-recuerdo, es como una mezcla donde se usa la creatividad para asimilar un contacto de memoria a memoria.

Se puede interpretar como un proceso donde interviene la memoria de lo imaginario a veces con el recuerdo directo del objeto. La veracidad que se tiene del objeto recordado se transforma y sustenta la verosimilitud de la memoria que imagina.

L'imaginaire, psychologie, phénoménologique de l'imagination es una obra de Jean Paul Sartre (1905-1980) que se publica en 1940. Si Bergson busca entender la imagen desde la perspectiva del cuerpo y la memoria, Sartre explora las posibilidades psíquicas de las imágenes y la construcción de lo imaginario. Hace una revisión de la imagen: desde lo cierto a lo probable, de su importancia en la vida psíquica a la vida imaginaria.

Para buscar lo cierto de la imagen parte de un método fenomenológico y describe las características que tiene. La primera de ellas es que la imagen es la conciencia que se posee del objeto³⁷⁵ porque está asimilada por el objeto material al que representa. La segunda es el fenómeno de *cuasi* observación; primero parte de que existen tres tipos de conciencia: una que funciona en el momento de la percepción; otra al momento de concebir el objeto percibido, y una más cuando formamos la imagen en nuestra mente. Para lo cual expone un ejemplo que ilustra

³⁷⁴ *Ib.*, p. 87.

³⁷⁵ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, France, Gallimard, 1986 (Folio essayés, 47), p. 17.

bastante bien: un cubo puede ser observado (la percepción), pero para entenderlo, es necesario girarlo y ver todas sus partes, entonces con todas las acciones que se realizaron alrededor del cubo (ver sus lados, girarlo, tocarlo, nace una concepción del cubo) entonces se realiza una imagen de esta figura geométrica. No es una representación directa del objeto, sino, como se mencionó en la primera característica, es un proceso de conciencia hasta llegar a la imagen. La imagen es un acto de síntesis, es la conciencia que se adquiriere del objeto.

La tercera característica es que la imagen partió de la conciencia perceptiva, pero no se tiene al objeto en sí, éste en la imagen es una *nada*.³⁷⁶ La cuarta característica es la espontaneidad; la percepción es pasiva, porque no construye, mientras que la imagen es el resultado de un proceso espontáneo para llegar a una conciencia activa.

Dentro de la certeza de la imagen se encuentran los efectos que podrían considerarse de la misma familia de la imagen. Los primeros son el retrato y la caricatura. Para lo cual se recurre a un *analogon*, es decir un cierto parecido que desde la conciencia imaginante se abstrae, se ve a una persona y luego a su retrato y se puede verificar un parecido. Lo mismo puede suceder con la caricatura, la deformación es mayor y se resaltan detalles, pero sin perder el *analogon*.

Este proceso puede existir a la inversa, se ve el retrato o la caricatura sin conocer a la persona que lo provocó y se formó una imagen de ésta. En este segundo caso, el objeto ya no está presente, puede suceder cuando se observa un cuadro de un rey del siglo XVI, se realiza una conciencia de esa persona, pero ya no existe, la conciencia imaginante reconstruye el objeto sin el objeto. El caso es distinto en el signo, porque no hay una relación con el objeto, es totalmente indiferente a éste, no es una imagen, en una primera instancia, porque no hay un *analogon*. De los signos se puede generar un significado y con ello una imagen, es como si el objeto hubiera quedado muy atrás y sólo se tiene la imagen transportada por el signo; se crea una impresión que está en el presente (por

³⁷⁶ *Ib.*, p. 31.

ejemplo de la lectura de un libro), pero los objetos se quedaron atrás, son una *nada*.

Expone el ejemplo de un mimo, se puede ver y reconocer al mimo, al mismo tiempo a quien imita, es una asociación inmediata que ata relaciones desde la psique en forma inmediata; todo sucede dentro del espectador, lo único real es la persona que se trata de parecer a otra persona. Para que se pueda realizar una asociación con otra persona el mimo debe emitir algunos signos que son reconocidos por el espectador. Lo cual conduce a separar la conciencia imaginante del conocimiento del significado del signo. Para el signo se debe tener una conciencia, para la creación de una imagen donde se asocian dos personas hay otra conciencia, ésta pertenece a la conciencia de la imagen. La relación de estas conciencias se manifiesta en un tiempo determinado, no es cosa sólo de descifrar el signo. El problema reside en describir las estructuras que conducen de la conciencia del signo y motivan la conciencia, se parte de la síntesis del signo a una reelaboración sintética de la persona. Con el signo no se parte del objeto, sino del saber que determina la intuición, pues no es la intuición que se utiliza al momento de percibir un objeto. Habrá que agregar que la percepción tiene una reacción afectiva y todo afecto debe estar depositado en algo. Para tener simpatía por una persona, primero se tiene que tener la conciencia de lo que es simpático y lo simpática que es.

Existe un punto intermedio entre la imagen y el signo que es el dibujo esquemático. Puede reconocerse, por ejemplo, la figura de un hombre, pero sin detalles, sólo sabemos que es la representación porque le vemos cuatro extremidades pegadas a una línea que funciona como cuerpo y un círculo que se piensa como su cabeza. Lo cual no es lo mismo que cuando se ve una figura en la flama, en las nubes o una mancha en la pared. En el caso de dibujo esquemático hay un propósito, alguien lo creó con un objetivo, en este caso es distinto, está ahí pero la asociación es sólo del receptor. El objeto que se asocia con esa representación es un fantasma.

Después de esta explicación se puede concluir que la imagen mental es un acto que produce la corporeidad de un objeto ausente o inexistente a través de un

contenido psíquico que no partió de sí mismo, sino que tuvo su origen en la percepción de un objeto que sí estuvo allí.³⁷⁷

De la imagen verdadera se pasa a la probable, el segundo aspecto que Sartre revisa. Una imagen mental debe tener un saber que la sustente (ya se revisó que existe una conciencia que proviene de la concepción, antes de la percepción de un objeto). Después de esto está la imagen mental que es el resumen de esa experiencia, es el saber de la cosa observada; este proceso es del objeto a la imagen.

Puede existir un proceso a la inversa aunque en realidad no se llega al objeto, sino a una irrealidad. Un signo puede desatar una imagen y el objeto está insinuado, pero no presente. Es el caso de la lectura donde los signos provocan una conciencia que desata los saberes aprendidos, es una conciencia especial, pues los signos crean una irrealidad, un mundo que partió de una realidad, pero que ésta no determina su organización.

De manera paralela a la percepción aparece la conciencia afectiva que estructura un esquema al momento de percibir, pero no es propio del objeto. También se genera una síntesis afectiva, puede asociarse con el objeto deseado y del no deseado.

Hasta ahora se ha entendido la imagen como un proceso mental y, en cierta manera, estático, pero la imagen también puede incluir el movimiento. Esto puede ser muy similar a lo que ocurre en el cine, donde una sucesión de imágenes provocan la sensación de movimiento. El proceso que se revisó se repite de múltiples maneras.

Entonces una vez que se generan las imágenes acompañadas del mundo afectivo o de movimiento, se crean síntesis que pueden ser detonadas por algunos signos o sonidos. Se recrean para establecer un mundo que no parte de la certeza de los objetos, de lo que rodea al individuo, de lo real, sino de un mundo reorganizado en la mente, en los saberes acumulados por la experiencia que pueden reorganizarse dentro de la mente, se puede crear un mundo probable.

³⁷⁷ *Ib.*, p. 109.

La tercera parte de su libro trata sobre el papel de las imágenes en la vida psíquica; inicia con el símbolo. La función de la imagen es simbólica.³⁷⁸ Sartre trata de dos tipos de comprensión: una pura, por medio de signos y otra por medio de imágenes. La comprensión es una estructura conceptual³⁷⁹ y no es sólo la reproducción que va de un significante a un significado (referente). El saber es la construcción de un esquema simbólico, el esquema es el objeto del pensamiento, no de la realidad. Gracias a los esquemas, diagramas y síntesis pueden darse asociaciones de imágenes; sinestesias de significados. Si uno asocia el Renacimiento con Miguel Ángel no quiere decir que el segundo sea el significado del primero, se establecen relaciones conceptuales. El desarrollo de una idea puede ser una serie de conciencias imaginantes.³⁸⁰

Dedica la cuarta parte del libro a la vida imaginaria. Si se imagina un objeto en un espacio específico, las atribuciones del objeto son irreales, las atribuciones que sí le pueden dar parten de una fuente psíquica, de la experiencia anterior, del conocimiento de los objetos. Para poder imaginar un objeto es necesario darle una duración temporal dentro del ambiente de la psique.³⁸¹ Entonces se puede crear un mundo imaginado que es una especie de isla que a pesar de que se crea por alguien, el creador no puede ingresar a ella. Como se observa, ahora existen dos tipos de objeto, el que es percibido, el real y el imaginado, en el que participa el aspecto psíquico. El mundo pertenece a la persona que organiza y relaciona los objetos; puede ser un mundo conformado por medio de los objetos reales y también puede existir un mundo de los objetos de las imágenes.

Este mundo de la imaginación guarda una paradoja, porque por un lado es totalmente individual y se encuentra en la mente de la persona creadora; pero, por otro lado, sus experiencias parten de un contacto con la realidad; aunque se reordenen dentro de la imaginación, tuvieron una experiencia que nació de la percepción. Una imaginación motivada por los signos (la lectura) tiene que partir de una convención; por lo tanto la paradoja radica en que al mismo tiempo que se

³⁷⁸ *Ib.*, pp. 188-189.

³⁷⁹ *Ib.*, p. 200.

³⁸⁰ *Ib.*, p. 217.

³⁸¹ *Ib.*, p. 251.

construyen los personajes y el espacio con base en la experiencia de la realidad y la memoria que provocó lo externo, por otro lado es un acto totalmente individual e íntimo.³⁸²

Cuando se recuerda a alguien es dentro de un espacio y un tiempo determinados; se los recuerda como una síntesis organizada por la mente; la memoria no llega a los mínimos detalles, existe una especie de selección para mostrar el suceso en un todo unido. Sucede lo mismo en el caso de la creación de imágenes que respeta estos factores re combinados. Un mundo es el que proviene de las percepciones (el real), otro es aquel que se ejecuta con los recuerdos (puede ser real) y luego un mundo que se regodea en la recreación: el ensueño. Este último puede servir de escape y es una especie de mundo alterno. Pero al mismo tiempo puede servir de interpretación del mundo creado por la percepción y por los recuerdos: esta es la función de la literatura. Se puede afirmar que el mundo de la ensoñación se encuentra encima o a un lado, es una interpretación necesaria, una regla, un paralelismo que permite entender y descifrar el mundo de la percepción y de los recuerdos. Se insiste en que a su vez estos tres mundos están supeditados a una determinación psíquica y afectiva.

En el caso de una obra de arte es un objeto real el que dispara inmediatamente las posibilidades de las imágenes; en este momento se descubre su importancia. La percepción no funciona del todo para comprender el objeto, sino para recrear asociaciones, provocan el mundo de la ensoñación: la obra de arte es un objeto que recrea el mundo de la percepción (deleita, disgusta, sorprende, etc.), recobra el mundo de los recuerdos (reencuentra) y propone una posibilidad interpretativa con el mundo de la ensoñación.

³⁸² *Ib.*, p. 254.

2.2. LA IMAGEN POÉTICA

Después de revisar lo que se entiende por imagen, es necesario internarse en el concepto del adjetivo *poético* que hace de las imágenes poéticas un caso particular dentro de las imágenes. El concepto de poético se ha revisado de manera independiente como sustantivo, adquiriendo características más o menos descriptivas, luego se ha convertido en perceptiva y también se ha referido a las reflexiones sobre lo literario. Por ejemplo, el Diccionario de la Real Academia Española tiene dos entradas para definirla según sea sustantivo o adjetivo; para el primer caso indica:

f. poesía (// arte de componer obras poéticas). //2. Ciencia que se ocupa de la naturaleza y principio de la poesía, y en general de la literatura //3. Tratado en que exponen los conocimientos de poéticas. *En la biblioteca hay una buena colección de poéticas.* //4. Conjunto de principios o reglas explícitas o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor.³⁸³

Según se observa, lo poético se puede entender como una preceptiva o como un problema ontológico de la poesía. Si se atiende a la categoría gramatical de adjetivo se encuentra:

adj. Pertenciente o relativo a la poesía. //2. Que manifiesta o expresa en alto grado las cualidades propias de la poesía, en especial las de la lírica. //3. Que participa de las cualidades de la identidad, espiritual y belleza propias de la poesía. //4. Propio o característico de la poesía, apto o conveniente para él. Lenguaje, estilo poético.³⁸⁴

Unido al concepto citado, es poco lo que se puede extraer para definir lo que es la imagen poética, pues se revisa desde la función o el género literarios, que clasifica, pero no define. Ayuda el adjetivo lírico y puede usarse como un sinónimo. Para tratar de definir lo poético, se inicia con *La poética* de Aristóteles; este texto primero aborda varias formas de la literatura, no sólo se ciñe a la poesía ditiámbica o a las obras para la flauta; es decir parece que se refiere más a lo que actualmente se entiende como texto literario y no a la lírica exclusivamente. Después de esta observación, la poética es, según el filósofo griego, la reproducción por imitación.³⁸⁵ Parte de tres tipos: imitación con medios

³⁸³ *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ed., España, Espasa, 2001.

³⁸⁴ *Id.*

³⁸⁵ Aristóteles, *Poética*, tr. Juan David García Bacca, México, Editores unidos, 1985, p. 131.

genéricamente diversos, imitar objetos diversos e imitar objetos diferente a lo que son.

Según explica, es una imitación de lo que ha generado la tradición en cuanto a expresiones, o la imitación entre las artes, el ejemplo que expone es el de los bailarines que imitan los estados de ánimo.³⁸⁶ La imitación no se encuentra en la forma como lo nombramos ahora:

[...] El pueblo claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegíacos, y a otro, épicos, no por causa de la imitación, sino indistintamente por causa de la métrica; y así acostumbra llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música.³⁸⁷

Quizá se puede inferir que la imitación no se encuentra en la parte formal, sino dentro del contenido y, por lo tanto, lo poético yace en el fondo. La definición de la imagen poética no es entonces, un problema de la métrica. Aristóteles define la imitación en tres secciones: *qué, los objetos y la manera*.³⁸⁸ La primera es dentro de *qué* se expone la imitación, es decir qué ritmo, qué melodía y qué métrica, sin embargo esta imitación formal no determina lo poético pues es parte de éste, pero no lo define. El segundo caso, los objetos son los hombres y sus acciones. Y el tercer caso es en la manera en que se presentan para revelar sus virtudes o sus defectos.

La poética estudia la acción, el drama y la epopeya; esta tesis se centra en la función lírica, pero algunos de los valores literarios del drama y la epopeya pueden adjudicarse a la poesía, uno de ellos es la belleza que tiene su base, según Aristóteles, en la magnitud y el orden.³⁸⁹ Parecen ser dos conceptos muy importantes, según se revisó, para el arte renacentista. Busca ejemplos en el contraste entre hombre y animal para observar lo que es propio al primero. El animal es un organismo con su magnitud y su orden, el arte imita este equilibrio proporcionado por la naturaleza; éste equilibrio puede ser trasladado a la creación humana, así el texto literario que es un organismo artificial, imita a la naturaleza y respeta la magnitud y orden proporcionado por la naturaleza.

³⁸⁶ *Ib.*, p. 132.

³⁸⁷ *Id.*

³⁸⁸ *Ib.*, p. 134.

³⁸⁹ *Ib.*, p. 142.

El elemento formal, por otro lado, es inevitable, al respecto, Aristóteles se detiene en una revisión de lo que actualmente se denominan categorías gramaticales, pasa del sonido a la palabra, sigue con la frase y explica la metáfora: “[...] es transferencia del nombre de una cosa a otra; del género a la especie, de la especie al género o según analogía [...]”³⁹⁰ y el nombre poético que “sin haber sido empleado jamás en cierto sentido por otros, le pone tal sentido el poeta [...]”³⁹¹ Dos conceptos que se acercan a lo que se busca como imagen poética, es una especie de asociación estructurada que lleva hacia un sentido específico.

Otro autor que revisa lo poético es Baltasar Gracián y Morales (1601-1658), quien publicó la primera versión de *Agudeza y arte de ingenio* en 1642 y la que ahora se consulta es una versión posterior, revisada por el mismo autor y publicada en 1648. Gracián parte de dos conceptos que son *la agudeza* y *la sutileza*, ambos se relacionan de manera directa con el espíritu o con el alma.³⁹² La agudeza provoca espiritualidad porque relaciona sutilmente los elementos que conforman la realidad para proponer un mundo comprensible.

El centro de su propuesta es la relación por medio de tres dicotomías: una de ellas es la que existe entre los sentidos (une los objetos), y el entendimiento (vincula los conceptos).³⁹³ La segunda se presenta entre la variedad y la unidad, esta dicotomía se puede explicar con un ejemplo: en las estrellas del firmamento y en las flores del campo se produce belleza porque se alternan sutilezas de variedad sin perder unidad gracias a una relación inteligente.³⁹⁴

La tercera dicotomía es la división de la agudeza entre perspicacia y artificio; la primera se orienta hacia la verdad (diríamos ahora filosofía o ciencia), pues descubre la relación recóndita que existe, en cambio la segunda se orienta más hacia la hermosura sutil (lo estético), así que mientras una es útil, la otra es deleitable. Para entender las relaciones que establece la agudeza del artificio,

³⁹⁰ *Ib.*, p. 163.

³⁹¹ *Ib.*, p. 164.

³⁹² Baltasar Gracián y Morales, *Agudeza y arte de ingenio*, México, UNAM, 1996, (Nuestros Clásicos, 79, Nueva época), p. 27.

³⁹³ *Ib.*, p. 29.

³⁹⁴ Baltasar Gracián y Morales, *op. cit.*, p. 34.

Gracián propone una clasificación: agudeza de artificio conceptual (énfasis en el pensamiento) y agudeza de artificio verbal (énfasis en el uso de las palabras).³⁹⁵

Gracián propone también una relación entre los elementos: un tipo es el de la *correspondencia* que proporciona armonía, otro es el de lo *opuesto*. Después se clasifica la agudeza en arte mayor y menor. La agudeza de arte menor es simple: se presenta un acto solo (se puede interpretar como un tema) y la agudeza de arte mayor (varios temas), en el que existe una composición o una relación entre los actos. Por ejemplo, en una joya se puede poner una piedra preciosa con varios cortes de tal manera que parezca una estrella o poner varias piedras pequeñas para formar el dibujo de una estrella.³⁹⁶

Se pueden seguir analizando posibilidades de la agudeza como las siguientes:

1. Convivencia de dos términos: lo semejante, alusión y paridad.
2. Juicio ponderado: crisis, paradoja, exageración y sentencias.
3. Razonamiento: misterio, reparo, pruebas.
4. Invención: ficción y stratagema.³⁹⁷

Gracián tiene claro que estos procesos conceptuales parten de la palabra, en ésta radica lo que llama la agudeza nominal: la voz y la significación. Las palabras se enredan por medio del ingenio en paranomasias, retruécanos, juegos de vocablos, equívocos, relación con autoridades antiguas y ficción (épicas, y alegorías).

En cuanto al término, no se menciona la imagen, pero como se ha visto, este ingenio (relación sutil entre los conceptos) contiene en esencia una definición de imagen y específicamente de imagen literaria, porque se menciona a la palabra y se propone una clasificación de las posibilidades de asociación (una retórica de imágenes).

Otro autor que aborda la lírica desde una perspectiva teórica es Amado Alonso en su libro *Materia y forma en poesía* (1955). Comenta: “Lo poético de una poesía consiste en un modo coherente de sentimiento y en un modo valioso de intuición. El sentimiento no es solamente vivido, pues todos vivimos sentimientos,

³⁹⁵ *Ib.*, p. 36.

³⁹⁶ *Ib.*, p. 41.

³⁹⁷ *Id.*

sino a la vez contemplado y cualitativamente configurado por el poeta.”³⁹⁸ Lo cual conecta con lo expuesto sobre la imagen, el objeto cuando se piensa ya no está, es la *nada* de Sartre, se conserva su síntesis de la experiencia sensible que se tuvo. La síntesis de la experiencia sentimental se logra con la intuición: “La intuición consiste en una visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les de nuestro intelecto.”³⁹⁹ Si esta idea de la intuición la vinculamos con lo anteriormente tratado, entonces “visión”, “sentido” y “hondura” son la síntesis que realiza el intelecto gracias a la percepción y a su cultura para comprender el objeto o el sentimiento.

Otro de los puntos coincidentes de las ideas abordadas en esta tesis y Amado Alonso es la conformación de un mundo por medio de la poesía, es esa síntesis lograda con la intuición:

El poeta no tiene en sí una visión del mundo ordenada en saber racional con su sistema de conocimientos, como los filósofos; no siquiera necesita una visión totalista del mundo y de la vida, por difusa que sea, sino una visión personal de las cosas adecuada a este único momento (adecuada a la unidad emocional del momento), una intuición que no teme entrar en conflicto con otros mundos desparejos de intuición en otras ocasiones.⁴⁰⁰

En seguida Amado Alonso afirma: “Tampoco hay que pensar que, aunque con fallas sistemáticas, el lírico parte de una imagen o interpretación del mundo y de la vida y que sus sentimientos sean una consecuencia de tal concepción.”⁴⁰¹ Aquí aparece un asunto que resulta fértil para la discusión. Es alrededor del concepto “mundo”, que debe estar separado del concepto “realidad”, si se sustituye el término, se estaría de acuerdo con el autor, pero si se deja el concepto mundo, entonces el lírico sí parte de una imagen. Se recuerda a Sartre, anteriormente revisado, de donde se entiende un mundo interpretativo de la realidad, simbolizado y otro que se crea a sí mismo que se encuentra en la ensoñación. Es decir, la realidad por sí misma no puede provocar tal concepción mencionada por Amado Alonso, pero, si se sigue la línea planteada en el apartado dedicado a la imagen: objeto-percepción (discontinua)-comprensión del objeto-

³⁹⁸ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, 3ª ed, Madrid, Gredos, 1986, p. 11.

³⁹⁹ *Id.*

⁴⁰⁰ *Id.*

⁴⁰¹ *Id.*

síntesis-idea del objeto-memoria-codificación (la lengua); entonces se pasa de la realidad (sin sentido) a la creación de un mundo de ensoñación (dador de sentido y probable).⁴⁰²

Amado Alonso también tiene ideas en común con Gracián: “La unidad de la realidad representada es el molde donde el sentimiento cobra a su vez unidad y última coherencia; la forma de la una se identifica con la del otro, entendiendo aquí por forma la estructura íntima.”⁴⁰³ La unidad no recuerda una de las dicotomías propuestas por Gracián, la variedad y la unión. Es un molde que luego pasará a la expresión poética. Entonces hay un tiempo transcurrido entre el momento de la experiencia y cuando se crea un mundo, cuando se pasa a un molde, cuando se establecen relaciones de la realidad. “El propósito de la creación poética supone siempre y desde su primer momento un desdoblamiento de la personalidad: el poeta vive sus sentimientos y a la vez los contempla.”⁴⁰⁴ Dos tiempos distintos con una sensación de simultaneidad, un desdoblamiento para entender o aplicar la intuición a la experiencia.

Las coincidencias con Gracián se presentan también cuando Amado Alonso afirma: “[...] el sentimiento no es de naturaleza racional, y por eso no se puede comunicar directamente. Hay que hacerlo indirectamente por contagio sugestivo.”⁴⁰⁵ Recuerda mucho a la relación sutil de los elementos de Gracián.

El cuarto autor que se revisa para entender lo poético es Octavio Paz (1914-1998), realiza reflexiones sobre el poema y la poesía en *El arco y la lira* (1956), varios planteamientos responden a los problemas planteados hasta ahora. En la “Advertencia a la primera edición” plantea el siguiente problema:

Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objetivo propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía?⁴⁰⁶

⁴⁰² *Vid supra*, pp. 99-106.

⁴⁰³ Amado Alonso, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰⁴ *Id.*

⁴⁰⁵ *Id.*

⁴⁰⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1982, p. 7.

Se quiere resaltar sobre todo la última pregunta, pues es el problema para acercarnos a una poesía tan lejana en el tiempo; si no se trascienden esos instantes poéticos y se recurre a cierta universalidad, no habría que estudiarlos, quizá ni leerlos. Sería un documento interesante para los historiadores o para los filólogos (en el sentido sólo de la lengua), pero no para los lectores de lo que hoy se entiende como literatura. Además esa “comunidad universal” está tan cerca de lo que se ha estudiado hasta ahora; era una preocupación, según se observó, del Renacimiento: esa búsqueda de belleza universal. Entonces uno de los primeros calificativos de la imagen poética es su universalidad.

Por otro lado, es también una preocupación de los filósofos cuando tratan de dilucidar sobre la imagen como una manera de entender el proceso racional. Quizá sean como esas preguntas que han obsesionado al ser humano: ¿por qué se nace?, ¿por qué se muere? y ¿para qué se vive? Y en este caso: ¿para qué se comunica por medio de poesía? Antes de responder esto, es necesario detenerse en otro calificativo de la poesía: comunica.

En la “Introducción”, realiza una larga retahíla de adjetivos para calificar a la poesía, de ésta se citan los siguientes: “[...] Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos. [...]”⁴⁰⁷ Estos temas han sido abordados de una manera soslayada: la poética tiene una forma *especial* que pertenece a una tradición (reglas) y al mismo tiempo propone para una nueva tradición; el objeto se copia en la imagen, la imagen se regenera y se trasmite en otra copia hacia la palabra, se lee o escucha el poema y de nuevo la imagen; necesita un orden y al mismo tiempo retoma el caos de la realidad, proporciona una síntesis que es un orden y por otro lado muestra las contradicciones de la vida.

Separa la poesía del poema; al segundo lo entiende como la parte formal: métrica, ritmo y rima, lo cual no es poesía (se recuerda a Aristóteles). La poesía se encuentra en diferentes expresiones: la pintura, la arquitectura, la danza. Explica que pueden existir máquinas de rimar, pero no pueden existir de poetizar.

⁴⁰⁷ *Ib.*, p. 13.

Entonces, si se ha entendido, podemos decir que el poema tiene su parte formal, sus imágenes y la poesía. Existe un problema de determinación de la imagen poética dentro de la poesía, no es claro si queda fuera, en el mundo de la retórica y de lo formal o es una instancia independiente. Para el propósito que se busca se entiende entonces a la imagen poética como el engrane o la puerta para trazar el camino de la forma, la retórica al mundo plenamente poético. En la forma hay imágenes (auditivas), también en la retórica (figuras), pero no aseguran el siguiente paso, que sólo es posible con la conjugación de estos elementos con las imágenes que se provocan en la mente, pero aún así tienen que tener unas características especiales para que realmente redunden en lo poético y no se escapen hacia otro ámbito.

Con la forma no se comprende, sólo se puede realizar una clasificación: "Clasificar no es entender. Y menos aún comprender". La comprensión se encuentra al final del camino que trazó la forma y la retórica. Después viene un primer entendimiento que no es sobre el objeto (lo externo), sino que se basa en las imágenes compuestas y recompuestas por el poeta para llegar a una síntesis exacta, no sólo la comprensión del objeto, sino la recomposición de un mundo, así la imagen poética es un exceso de la comprensión. "En el interior de un estilo es posible descubrir lo que separa a un poema de un tratado en verso, a un cuadro de una lámina educativa, a un mueble de una escultura. Ese elemento distintivo es la poesía"⁴⁰⁸ Y se agrega, para el objetivo de este estudio, la siguiente paráfrasis: "Ese elemento distintivo es la imagen poética".

Se propone que la imagen poética es la extensión de lo formal hacia el fondo; es la que proporciona la intención de la poesía; es sumar poema y poesía en términos de Paz. La poesía significa y llena de sentido: "Y todas las obras desembocan en la significación: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido"⁴⁰⁹

El sentido de la imagen poética no es unívoco, existe una reconstrucción que no se detiene en la aprehensión de la imagen, sino que continúa sus

⁴⁰⁸ *Ib.*, pp. 20-21.

⁴⁰⁹ *Ib.*, p. 19.

posibilidades de asociación y reconversión. “Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado—y, asimismo, es otra cosa: imagen.”⁴¹⁰ Recuérdese el proceso de asociación que se revisó en la parte sobre imagen. Esa semejanza, asociación, parecido, símil, verosímil, etcétera llevan a la ambivalencia, por eso es una parte esencial de lo poético, no es que sea un accidente de la poesía, es su substancia, pues nace de la necesidad del pensamiento de asociar (recuérdese que para tener el concepto de un objeto se tienen que asociar, por ejemplo, dos o más rosas, para conocer lo que es una rosa); luego, la poesía es ambivalente en esencia.

Una de las cosas que particulariza la imagen poética de las demás es que su creación es irrepetible. Es la creación de un mundo sin referente, se encuentra en el interior y la hace única. En cambio cuando se crea la imagen de un objeto, en cierta manera es repetible a cualquier objeto que reúna las características que existen en el diccionario. Una imagen de este tipo no se necesita una participación ni creación de nada, quizá una breve corroboración desde la intuición empírica; se produce una sumisión sin participación, se asume.

En cambio: “Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación”.⁴¹¹ Inicia con una asociación por parte del lector, un esfuerzo para retomar la imagen planteada en el poema luego trasladarse a un estado poético: “La experiencia puede adoptar esta o aquella forma, pero es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro.”⁴¹² O quizá esto conlleve lo ya mencionado, es una universalidad que nace de esa experiencia *a priori*, donde el tiempo de ahora se une en la intimidad con el tiempo de hace varios siglos, si se recuerda lo mencionado por Kant y su idea que el tiempo está en lo interno.

Una característica polémica de la imagen poética es la verdad, a lo cual indica que: “Por lo tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es sino lo que podría ser. Su reino no es el del

⁴¹⁰ *Ib.*, p. 22.

⁴¹¹ *Ib.*, p. 25.

⁴¹² *Id.*

ser, sino del “imposible verosímil” de Aristóteles”⁴¹³ Eso de la “realidad poética” puede confundir más que aclarar. Quizá en términos de realidad de intuición empírica y de realidad de la intuición *a priori*, sea más fácil entenderlo. Quizá sea que no se precisa dos momentos, recordemos a Bergson con la memoria que interpreta al objeto y la otra que es la creadora de un mundo; o en Sarte la diferencia entre una percepción y una conciencia. Se prefiere el concepto de mundo para no entrar en juegos como: “lo contrario a la realidad poética es la realidad real”. Dejemos lo real como lo externo, ajeno al individuo; la otra parte es lo íntimo o interno. Si se toma la verdad como la correspondencia con el objeto, entonces la poesía es una mentira; si se toma la verdad como la explicación del mundo interno, la poesía se acerca a la verdad.

Además se vio con Platón que Sócrates recurre constantemente a los símiles para buscar la verdad. Se observó la capacidad de síntesis de la imagen. Es una de las propuestas quizá que se le podrían discutir más a Paz. ¿Cómo puede algo ser mentira y al mismo tiempo ser universal? Quien mejor responde esto es Alfonso Reyes, cuando menciona que la literatura es una mentira práctica, pero una verdad psicológica, la verdad sospechosa, indica.⁴¹⁴ Una imagen poética es mentira cuando se regresa al objeto (la experiencia o intuición empírica), pues la imagen formada no corresponde con la realidad. Corresponde a una verdad desde la asociación, desde el símil, pues es donde encuentra una síntesis que hace comprender al lector de golpe algo que podría llevar mucho tiempo para entenderlo. Sin embargo, Paz contra-argumenta:

A pesar de esta sentencia adversa, los poetas se obstinan en afirmar que la imagen revela lo que es y no lo que podría ser. Y más: dicen que la imagen recrea el ser. Deseosos de restaurar la dignidad filosófica de la imagen, algunos no vacilan en buscar el amparo de la lógica dialéctica. [...] No es necesario acudir a una imposible enumeración de las imágenes para darse cuenta de que la dialéctica no las abarca a todas. Algunas veces el primer término devora al segundo. Otras, el segundo neutraliza al primero.⁴¹⁵

Quizá es necesaria, y se deja como propuesta, la distinción entre lo real y el mundo; éste está conformado por imágenes, lo real se compone de objetos

⁴¹³ *Ib.*, p. 99.

⁴¹⁴ Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, México, FCE, 1989.

⁴¹⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 99.

ajenos al individuo. El mundo que crea un científico lo realiza, por ejemplo, desde los números y se preocupa que tenga una aplicación al objeto, a lo real, en eso radica la verdad de su ecuación. En cambio el mundo creado por imágenes poéticas tiene que ver con el interior y lo íntimo, con verdades de la intuición *a priori*. Hume indica que no se pueden revisar todas las particularidades para llegar a una generalidad que es donde está la verdad. La generalidad se realiza desde la mente, apartada del objeto. Se agrega que las imágenes poéticas están hechas por palabras y en ellas se realizan las asociaciones para llegar al conocimiento de lo interno.

Aparece una contradicción entre lo externo y lo interno que no acaban de reconciliarse. La poesía trata de salvar este punto, hace coincidir a los contrarios y a su identidad. Ejemplifica un intento de reconciliación en Oriente, donde la verdad es una experiencia personal, se regresa a lo que se ha indicado como mundo, las imágenes poéticas que buscan el significado desde lo interno. “Ahora bien, la imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios.”⁴¹⁶

El sentido restaura la contradicción: “Nuestra experiencia de la pluralidad y ambigüedad de lo real parece que se redime en el sentido. A diferencia de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad.”⁴¹⁷ Esta unidad también ha sido planteada arriba como una síntesis. El aspecto heterogéneo de la realidad, de lo exterior, por sí solo es caótico y necesita de un orden (un sentido) que sólo puede darse en la mente. En cambio en la imagen poética se puede crear el mundo interno donde hermanan lo externo y lo interno, lo diverso y lo unificado, la referencia y su sentido.

El verso, la frase-ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no representa, sino presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real. No vale la pena señalar que esas resurrecciones no son sólo las de nuestra experiencia cotidiana, sino las de nuestra vida más oscura y remota. El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente.⁴¹⁸

⁴¹⁶ *Ib.*, p. 107.

⁴¹⁷ *Id.*

⁴¹⁸ *Ib.*, p. 109.

La imagen poética se comunica por medio de la palabra, luego crea imágenes, entonces no existe un referente inmediato que pueda asir el significado. Dentro de las reconciliaciones mencionadas falta la que se refiere a la palabra y a la comunicación, donde abunda la relación: entre las personas y entre los conceptos. “Toda frase posee una referencia a otra, es susceptible de ser explicada por otra. Gracias a la movilidad de los signos, las palabras pueden ser explicadas por las palabras”⁴¹⁹ La explicación del significado es un acto contradictorio en cierta manera. “Toda frase quiere decir algo que puede ser dicho o explicado por otra frase”⁴²⁰ El sentido o significado apunta hacia ese “querer decir”. Se aumenta que es una extraña necesidad de exponer las imágenes creadas y tratar de que el otro las entienda, es un acto de creación compartido.

Paz indica que las imágenes poéticas se explican a sí mismas. Resulta un poco perturbador porque deja a un lado por lo tanto a la interpretación, en cierta manera negaría la crítica. Es cierto que lo afirma en el sentido de que el poeta crea sus imágenes y no se pueden sustituir, pero alrededor de las imágenes se han realizado obras y los poemas adquieren un alto grado poético gracias a este tipo de interpretaciones. Se puede aportar que no es que sustituya la imagen poética, ésta es única e irreplicable, pero la interpretación la hace crecer, pues sólo cuando el poema es recibido y provoca la recreación de imágenes, entonces adquiere sentido la poesía. El receptor de poesía tiene su importancia y también participa en esa creación.

A pesar de haber resaltado algunas características de la imagen poética, queda la sensación de que no se ha tocado el centro de la imagen poética. Para acercarse a ella, Paz propone “La otra orilla”. El ritmo es tiempo, la imagen lleva a un espacio mítico, surge la magia, el ritual, la fiesta y la religión.⁴²¹ La imagen poética transporta al hombre a un mundo sagrado que se relaciona con lo nocturno o lo divino. La imagen poética conduce al individuo de nuevo a sus propias entrañas que han estado formadas por las múltiples imágenes que ha

⁴¹⁹ *Id.*

⁴²⁰ *Id.*

⁴²¹ *Ib.*, p. 117.

recibido de su vida. “El punto de partida de algunos sociólogos es la división de la sociedad en dos mundos opuestos: uno, lo profano; otro, lo sagrado. El tabú podría ser la raya de separación entre ambos.”⁴²²

Para pasar de lo profano a lo sagrado es necesario dar el salto de una orilla a la otra. Paz cita a Hui-neng: “[...] Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo de vivir y morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama la otra orilla”⁴²³ La imagen poética, a diferencia de las otras imágenes, es aquella que ha dado el salto a la otra orilla o es aquella que conduce de un mundo a otro, una especie de Caronte. Pero es retomar la relación de una persona a otra.

Paz se basa en Rodolfo Otto para abordar la presencia del Otro. “El misterio —esto es “la inaccesibilidad absoluta—no es sino la expresión de la “otredad”, de esto Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros.”⁴²⁴ Había aclarado antes que las imágenes que nacen de lo objetivo necesitan dejar de lado la paradoja, no puede una cosa ser y no ser al mismo tiempo. Es un valor que se califica totalmente falso dentro de la ciencia. Los contrarios reunidos en un mismo fenómeno son rechazados por la lógica, la razón, la experiencia empírica y por lo práctico. En cambio el encuentro del Otro puede reunir lo extraño y ajeno en lo común y en el reconocimiento:

Lo Otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y atroz. Y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación. [...] y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo.⁴²⁵

Para adaptarlo a la propuesta que se ha hecho en este escrito, sería la unificación de lo universal con lo individual; lo Otro tiene algo de universal, por lo tanto, el individuo tiene esa universalidad y la reconoce dentro, en su mundo; este contacto se establece por medio de la imagen poética, es una síntesis del mundo que conforma el poeta y que recibe el lector por medio de un poema para

⁴²² *Ib.*, p. 121.

⁴²³ Hui-neng, citado por Paz, *op. cit.*, p. 122.

⁴²⁴ *Ib.*, p. 129.

⁴²⁵ *Ib.*, p. 133.

encontrarse con una epifanía, la imagen poética en cierta manera ya la tenía el lector, pero no había terminado de encontrarla. Recordemos que el Renacimiento buscaba en lo Otro de la Antigüedad la esencia de su arte. Buscaba esa belleza que fuera válida para todos. Es una belleza que no existe, que está en la imagen y por eso puede ser una belleza que también le pertenece al receptor. “Nosotros también somos de allá. Un soplo nos golpea la frente. Estamos encantados, suspensos en medio de la tarde inmóvil. Adivinamos que somos de otro mundo.”⁴²⁶

El encuentro con el Otro o la epifanía siempre tiene en un inicio un estado de extrañeza, de soledad, separación y repulsión. Lo sagrado puede presentar un horror, el yo se disminuye con el encuentro, se siente empequeñecido con la inmensidad.⁴²⁷ Existe una relación con la situación original de haber nacido, el hombre es arrojado, echado al mundo, existe un desamparo y un terror a lo desconocido, lo externo se vuelve ajeno, rodea por todas partes y es infinito. El miedo y la angustia abren o cierran esa experiencia con lo sagrado y se muestra lo que es el hombre: contingencia y finitud.⁴²⁸ El ser humano confronta su “poco ser” con la plenitud de Dios, se promete una vida eterna que es trascender su condición primitiva.⁴²⁹

Después del horror inicial viene un estado de fascinación, comunión y de reunión.⁴³⁰ Lo sagrado es un impulso erótico que trasciende lo material, su finitud, su condición de objeto. Es un estado donde se imagina y se revela, el hombre se puede encontrar.⁴³¹ En la religión hay promesa de dejar lo corpóreo y adquirir una condición divina o una especie de regreso al seno materno, es un futuro o un pasado; en cambio la poesía se mueve por un ritmo inmediato y se encuentra en su finitud. Es más cercana al amor, por la aceptación a lo corporal y al presente. La poesía no es un juicio ni una interpretación de la existencia humana. El tiempo inmediato y la imagen poética expresan simplemente lo que somos: lo que se es

⁴²⁶ *Ib.*, p. 134.

⁴²⁷ *Ib.*, p. 142.

⁴²⁸ *Ib.*, p. 144.

⁴²⁹ *Ib.*, p. 147.

⁴³⁰ *Ib.*, p. 134.

⁴³¹ *Ib.*, p. 136.

desde que se nació hasta que se muere.⁴³² El ritmo de este periodo, el de la vida, es un espacio y un tiempo de la imagen poética. La religión utiliza sus imágenes para desintegrar la paradoja del nacer y el morir; la imagen poética las reconcilia.

Paz nombra a este momento “la revelación poética”. Es un salto a “la otra orilla”, donde se encuentra la propia naturaleza original. La vida profana y prosaica aleja de la identidad, se salva esta distancia con la poesía, el amor o la religión. Esta revelación no necesita de los referentes para encontrar su verdad, pues se encuentra en el interior, en el momento en que se descubre esa imagen que se mantenía oculta en el interior (la intuición *a priori*). La diferencia de la poesía con la religión se encuentra en que la segunda busca un poder sobrenatural, fuera del individuo que le revele su ser, la palabra religiosa muestra un misterio que en cierta manera es ajeno al hombre.⁴³³ El hombre tiene su tendencia a lo sagrado, a lo divino y a lo religioso de manera innata; es como si estuviera predispuesto a la búsqueda de su ser. Porque no tiene una correspondencia con lo real, con los objetos, con lo externo, por lo tanto, no puede reducirse a razones o a conceptos, sólo la imagen puede tener contacto con el mundo interno.⁴³⁴ En el caso del objeto sagrado, que es externo, provoca una revelación interna. El objeto por sí, como materia, no tiene ningún valor, sino lo que representa, tiene valor en la imagen creada. Pero la imagen no es exclusiva del objeto sagrado, puede presentarse en otros objetos y en especial en la palabra.⁴³⁵

El quinto autor de quien se toman sus ideas para entender la imagen poética es Carlos Bousoño en su libro *Teoría de la expresión poética*. Primero aclara que no se trata de una perceptiva, sino que es una labor cercana a la estilística, se puede entender desde el punto de vista descriptivo. Se centrará esta breve exposición sobre todo en lo que él determina como la primera ley, la relación entre poesía y comunicación, la segunda parte del libro está orientada hacia la clasificación de recursos retóricos.

Parte de los siguiente:

⁴³² *Ib.*, p. 148

⁴³³ *Ib.*, p. 137.

⁴³⁴ *Ib.*, p. 140.

⁴³⁵ *Ib.*, p. 142.

Nuestra inicial afirmación será ésta: poesía es la comunicación, establecida con meras palabras, de un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como es: o sea, de un contenido psíquico como un todo particular, como síntesis intuitiva.⁴³⁶

Hay, como se observa, varios puntos de unión con lo que se ha revisado hasta ahora, uno de ellos es la idea de una *síntesis* que conduce a la definición de imagen y por otro lado la *intuición* que recuerda a Amado Alonso. La idea de lo psíquico puede ser unida a una sentencia ya mencionada de Alfonso Reyes: la “mentira práctica y su verdad psicológica”, que en este caso, en el de Bousoño, es nombrado como un contenido psíquico.

Existe otra afirmación, que redundante en lo que se ha buscado a lo largo de este capítulo, es entender el hecho poético desde un proceso que se va apartando de la pura experiencia con el objeto o en este caso, con Bousoño, la emoción: “[...] quiere dar a entender que la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y sensaciones, lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación*.”⁴³⁷ Esta distancia que diferencia a la experiencia directa de las emociones. La contemplación indica que ha pasado algo de tiempo entre lo que se experimentó con la experiencia directa y las imágenes que se organizaron en un poema; recuerdan la emoción, pero no es la emoción misma.

Delimita bien su posición frente a dos ideas: una es que la imagen por sí misma se sustenta, la otra es:

El pensamiento en el poema no posee jamás una finalidad en sí mismo, sino que actúa simplemente como medio para otra cosa, esa, sí, esencial: la emoción (sensorial o sentimental), que es la encargada de darnos la impresión de que quien nos habla desde la composición poética es una persona.⁴³⁸

Amado explica posteriormente que el poema es una comunicación del lenguaje imaginario. Aclara que su concepto de comunicación no debe tomarse de manera común: “[...] como si yo quisiese dar a entender que lo que comunica el poeta en todo momento es indefectiblemente un conglomerado de sus personales

⁴³⁶ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 4 ed., Madrid, Gredos, 1966, p. 19.

⁴³⁷ *Ib.*, p. 20.

⁴³⁸ *Ib.*, p. 23.

vivencias. Nadie que no sea ciego puede creer esto último.” Para explicar esto expone un ejemplo que vale la pena citar:

[...] El hecho de que Lope, para citar un caso flagrante, ponga en boca de un personaje teatral femenino un soneto de amor, nos dice estentóreamente que el poema esencialmente no trasmite vivencias (aunque de manera no esencial pueda transmitir las en numerosos casos, formalizándolas previamente) [...] la poesía no fue casi nunca expresión inmediatamente vivencial. [...] las vivencias que se comunican han sufrido una honda elaboración, cuya índole no puede ser más que imaginaria.⁴³⁹

La propuesta de Carlos Bousoño es que la poesía comunica contenidos psíquicos y por lo tanto es un problema que tiene que ver con el lenguaje y no sólo con la experiencia. Si usa el lenguaje (la lengua) comunica y así, desde esta perspectiva, se debe entender. Así se orienta hacia un problema conceptual, luego se une a la propuesta seguida hasta este punto sobre la imagen.

Después de lo expuesto se puede unir la idea sobre la imagen y lo poético y presentar una propuesta sobre lo que se entiende como imagen poética. De Aristocles, presocrático, se parte de la idea que son dos momentos distintos el de la percepción y el de la imagen, la segunda pare de la primera e incluso puede falsearla. Sócrates recurre a las imágenes, ya procesadas y transmitidas, son fundamentales para la explicación, así que cuando ya están se presentan como ejemplo, se recurre a la imagen, no a la experiencia, son enseñanzas. Que en cierta manera se comunica de un mundo sencillo (la lengua), pero siempre tiene una parte oscura y compleja, busca ser un reflejo de las cosas, de lo sucedido, pero al mismo tiempo encierra más posibilidades que lo que se presenta. Estas posibilidades se encuentran en lo inteligible y no solo en el reflejo presentado.

Una imagen verdadera buscará entonces que su reflejo y su símbolo correspondan a la realidad. Sin embargo una experiencia, como el percibir el sol puede llevar al entendimiento de la pretensión de lo superior. El mito de la caverna que la percepción sólo se queda en las sombras que le llegan a los esclavos y no se asciende a lo inteligible. La imagen es la comprensión de lo percibido no de manera directa e ingenua, percibir no es entender. No es lo mismo mirar las estrellas que entenderlas desde las matemáticas.

⁴³⁹ Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 26.

La imagen radica en el alma, según se revisó con Aristóteles. La imagen dentro de lo visual puede ser una metáfora, el ojo percibe, pero no se entiende el objeto con los ojos, sino con el alma. Ésta puede entender la materia del objeto, pero la percepción no, sólo asimila las formas.

Los sentidos son varios y tienen contacto con los objetos, pero entenderlo en conjunto sólo se logra con la imagen: el tacto, el olor, la vista y el sabor de una manzana llegan por diferentes sentidos, cuando la definimos es una unión de ellos, según explicó Hume. De varias copias realizadas por los sentidos, se crea una imagen y se crea una impresión que se guarda en la memoria. Gracias a ésta se pueden retomar y reconvertir, se transforman y pueden ser organizadas otra vez con base en principios universales. Desde aquí se puede establecer una verdad que no tiene un sustento directo con la percepción. Así aparece una secuencia o cadena que se utiliza para explicar lo que se entiende como la primera parte de la imagen poética: objeto-sentido-impresión-imagen-idea. Esta última relación se crea con la posibilidad de verdad que puede dar una organización de las imágenes con los principios universales. Entre el objeto-sentido-impresión se proporciona una copia que por sí misma no proporciona ninguna reflexión, pero son las impresiones simples que ayudan a la fantasía.

La palabra *intuición* aparece para aclarar el proceso de la formación de la imagen, según lo revisado, con Kant. Se encuentra en el momento inicial para percibir la materia, es como una primera *inteligencia* para captar lo percibido. Puede haber variedad de extensiones y figuras de un mismo objeto, un grupo de manzanas en un cesto, pero seguimos entendiendo que se trata de ese fruto, no creemos que unas son naranjas y otras peras a pesar que ninguna sea idéntica a otra. La intuición también funciona, dentro del conocimiento *a priori*, para entender el espacio y el tiempo. El espacio es múltiple y el tiempo simultáneo a los diferentes actores en un momento determinado, gracias a la intuición podemos proporcionar un orden de los hechos en un espacio determinado. Esta intuición por sí misma puede ser suficiente para llegar a ciertas verdades universales o leyes, como lo hace la geometría. Cuando se hace un análisis, se parte de este conocimiento y no de la experiencia pura.

Así gracias a esa conformación de imágenes se puede entender la materia que circunda, según Bergson. Quien explica que no es cosa de una percepción sino de una multiplicidad de ellas que forman un universo periférico del cual se realiza una representación y una selección para entenderlo, se trata de separarlo del cuerpo. Es entonces donde la memoria ayuda para conformar una distinción de los objetos, participa de esta conformación, como la intuición en Kant. Si se sigue proponiendo una cadena explicativa sería la siguiente: objeto-cuerpo-sentidos-intuición-impresión-imagen-memoria-experiencia-idea-memoria psíquica-imagen del interior-código-comunicación-poema.

Desde la memoria psíquica y la imagen del interior se puede crear un mundo, un imaginario, si adaptamos esta propuesta a la de Sartre. Entonces aparece lo probable, el objeto en sí ya no se tiene, se parte de la *nada*. Queda entonces sólo el concepto donde hay una conciencia activa, se trabaja sólo con *analogones*, es la conciencia imaginante. Cuando se comunica desde la poesía se atiende a esta conciencia, el lector organiza sus asociaciones, pero desde la abstracción del objeto, no de los objetos, atiende al mundo de la ensoñación.

La poesía participa de la imagen desde la palabra que encierran conceptos y se asocian entre sí para crear un sentido. Así la poesía implica una asociación una relación que debe ser sutil, una agudeza que espiritualiza. Existen relaciones que recuerdan a los sentidos y su experiencia o al concepto, a la idea; relaciones que hacen uniones o multiplicidades, relaciones que pretenden verdades o relaciones que deleitan. Correspondencias u oposiciones que provocan imágenes. Ingenios que establecen y restablecen mundos en la ensoñación. Búsquedas de universales, intuiciones que tratan de organizar la realidad disforme, una consolidación de sentido. La intuición kantiana y la palabra deben buscar su correspondencia, ya no desde la experiencia misma, sino desde la conceptualización provocada por el signo lingüístico. La palabra en sí misma es una síntesis, lograda por otra síntesis antecedente que es la imagen que a su vez proviene de la relación del cuerpo y el universo circundante. Así no se puede presentar un mundo que represente la realidad, sólo la sutiliza puede ser efectiva, un artificio exclusivo de la imagen poética.

La imagen poética conduce a los problemas de los universales, establece leyes de los mundos posibles, con una relación específica de palabras; por lo tanto de conceptos; se busca en esta relación un explicarse, relacionar el cuerpo con el mundo es un paso entre lo discontinuo de la experiencia y la suma de síntesis que conforman la comunicación poética. Cuando la relación de las palabras permite una organización que proporciona sentido, estamos frente a una frase afortunada, no sólo un sentido gramatical o lógico, sin un sentido que integra como las imágenes de Sócrates que explican más allá de lo que se presenta. Es un sentido compartido o comunicado, un sentido que debe ser comprendido desde esas grandes síntesis que cada persona ha guardado en su memoria. Son esos contenidos psíquicos de Bousoño, la verdad psicológica de Reyes, la otra orilla de Paz, una agudeza de Gracián que revelan una organización oculta para los sentidos y sólo comprendida por el alma según Aristóteles.

2. 3. DE LA SEMÁNTICA A LA SEMIÓTICA: BASES DEL MÉTODO PROPUESTO

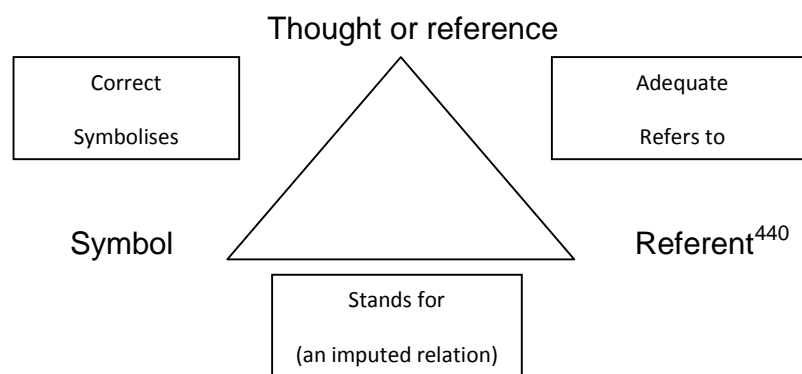
2.3.1. La semántica

Se ha revisado el proceso que parte del objeto hacia los sentidos, la percepción, la imagen y la memoria. Luego aparece el pensamiento que parte de las imágenes y regresa al objeto para comprobar la veracidad de ellas. El pensamiento utiliza lenguajes para comunicar sus imágenes, de las cuales sólo interesan las que pertenecen a la lengua. De ésta se desprenden un tipo de imágenes que no necesitan una relación con el objeto, pues se crean a partir de una recreación: el mundo de lo posible o *a priori*. Dentro de este mundo se derivan otras que son las imágenes poéticas, las cuales tienen la capacidad de sintetizar la concepción de un mundo y explicar a sí mismo por medio del *otro*; no les preocupa su veracidad en la creación de un mundo denotativo, sino las posibles respuestas dentro de la asociación hacia el mundo connotativo, la relación entre la imagen, el emisor, el receptor y la confrontación de ambos.

Resta detenerse en el método para poder acceder a la imagen poética. Para esto, el objeto quedó atrás y se trabajará sólo con la palabra. ¿Qué se entiende cuando se escucha o se lee una palabra? También se forma una imagen, pero de otra manera, pues no existe en ese momento el referente. No es una comunicación por telepatía, sino que se trasmite con la imperfección de lo aproximado. La palabra es también una síntesis de un referente, pero no todas las personas sintetizan de la misma manera debido a que no tienen la misma experiencia. Las palabras emitidas por vía oral desatan las imágenes del que escucha y se forman a partir de su experiencia y no desde las imágenes del emisor quien tiene experiencias distintas. La imagen de árbol no es la misma que para su vecino, incluso aunque ambos consulten el diccionario. Por eso es necesario detenerse en la semántica, para entender las posibilidades significativas que puede contener un poema.

La relación significado y significante es abordada primeramente por el suizo Ferdinand de Saussure en su muy citado libro *Curso de lingüística general*, la relación entre estos elementos la entiende como una moneda con sus dos caras: en el caso de la palabra, una imagen acústica conlleva una imagen visual.

Esta relación se vuelve un poco más compleja con dos autores ingleses C. K. Ogden y I. A. Richards, pero al mismo tiempo su propuesta es clara para el propósito que se presenta enseguida. En 1923 su libro *The meaning of meaning*, dentro del cual encontramos un diagrama triangular que podría explicar parte de lo que se ha tratado:



El asunto que aquí se aborda es la relación entre el símbolo y la referencia o el pensamiento, el referente queda descartado. El objeto no es importante, pues el símbolo conduce al pensamiento el cual --se propone con base en lo planteado anteriormente-- puede ser entendido como un conjunto de imágenes: significante y significado. Es por esto que el punto de partida es lingüístico, pero el problema es cuando se sube a lo semántico pues tiene contacto con otras áreas del conocimiento como la filosofía, lo cual explica el porqué se revisó a la imagen desde esta perspectiva. La semántica en cierta manera está interesada en el referente cuando define los términos, sin embargo sus propuestas se quedan en el nivel de la lengua.

Estos autores ingleses están interesados en el símbolo, lo cual puede estar alejado, en cierta manera, del signo lingüístico. Sin embargo, se pueden igualar: el signo es entendido como un símbolo. Si se salva esta posible confusión, interesa en especial la relación símbolo (signo)-pensamiento del triángulo arriba presentado. El referente (como experiencia *a posteriori*) no es asunto de este trabajo.

Between a thought and a symbol causal relations hold. When we speak, the symbol causal relations hold. When we speak, the symbolism we employ is caused partly by the reference we are making and partly by social and

⁴⁴⁰ C. K. Ogden & I. A. Richards, *The meaning of meaning*, Great Britain, ARK Paperbacks, 1985, p. 11.

psychological factors – the proposed effect of our symbols on other persons, and our own attitude. When we hear what is said, the symbols both cause us to perform an act of reference and assume an attitude which will, according to circumstances, be more or less similar to the act and the attitude of speakers.⁴⁴¹

Esto tendrá una orientación más clara cuando se trate sobre la semiótica, antes será necesario detenerse en la parte semántica, como un nivel antecedente. Para esto se sigue el escrito *Semántica, Introducción a la ciencia del significado* (1962) de Stephen Ullmann:

Aristóteles como se recordará, definió las palabras como las más pequeñas unidades significativas del habla. Esta definición fue aceptada por los lingüistas durante mucho tiempo, y es solo recientemente cuando los modernos métodos de análisis, emulando los procedimientos (y a veces la terminología) de la física nuclear, han descubierto unidades semánticas por bajo del nivel de la palabra. Es necesario, por tanto, un nuevo término para denotar los más pequeños elementos significativos del habla: en la teoría lingüística contemporánea se conocen como “morfemas”.⁴⁴²

Se mencionó que la palabra podría ser la unidad de un poema, sin embargo parece que existe una unidad menor que en cierta manera afecta el significado, matices necesarios dentro de un análisis; éstos serán resaltados cuando los morfemas tengan alguna fuerza de sentido. Si no, entonces es mejor seguir con la palabra para la interpretación literaria.

La palabra sirve como una especie de gozne que articula el mundo físico con el conceptual permitiendo la comunicación (recuérdese a F. de Saussure). Dentro de su mundo físico se encuentra el fonema, pequeña partícula de sonido, y el morfema, primeras constituciones de la palabra. Luego el paso hacia lo mental: el enunciado, la frase, el párrafo y la imagen.⁴⁴³ La lengua funciona como una especie de entramado donde una puerta lleva a otra, un sonido a un conjunto de sonidos, a un morfema, a una palabra a una sintaxis, a un significado. La lengua es un constante *ir hacia*, donde el fin es el sentido. Ullmann recurre a los poetas para explicar cómo se ha intentado cristalizar en imágenes la visión interna de una palabra.

⁴⁴¹ *Ib.*, pp. 10 – 11.

⁴⁴² Stephen Ullmann, *Semántica, introducción a la ciencia del significado*, tr. Juan Martín Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1978, p. 30.

⁴⁴³ *Ib.*, p. 38.

La semántica divide las palabras --según esta visión interna-- en “palabras plenas” y “palabras formas”. Las primeras son “autosemánticas, significativas en sí mismas, mientras que las otras dependen de otras como los artículos, las preposiciones, las conjunciones, los pronombres y los adverbios pronominales, éstas palabras son “sinsemánticas”, es decir, significativas sólo cuando se encuentran en compañía de otras palabras.⁴⁴⁴

Más allá de precisiones lingüísticas, se busca destacar, quizá muy obvio, la interdependencia de ellas. No se puede formar una imagen de un artículo: *el*, parece que se presenta un suspenso y se espera el sustantivo. *El árbol*, entonces aparece una imagen, quizá no la misma si se lee sólo: *árbol*; una sutileza que podría tener contenido semántico en alguna frase, pero que en general parece no contener una importancia determinante para formar una imagen, pues la fuerza significativa se encuentra en las palabras “autosemánticas”. Las palabras significan primero por sí mismas, luego en su vecindad con otras dentro del enunciado; después en relación con el emisor y su cultura.

Las imágenes poéticas no sólo están determinadas, por lo tanto, de la gramática, sino además por el contexto que las determina, el cual puede entenderse como el contexto de la palabra dentro del enunciado o del contexto extratextual. Un verbo tiene un peso específico según el sustantivo que lo use, una conjunción puede ser primordial según las palabras que enlaza. Esto no se destaca para tratar un asunto de estilística (que es el problema central de Ullmann) sino para entender el proceso de análisis que parte de la gramática, pero no se queda en ella. En este caso, se busca resaltar lo que Ullmann señala como un *contexto verbal*.⁴⁴⁵ Luego, la relación de las palabras que remiten a otro contexto, el *cultural*: “«palabras clave» que compendian los ideales de una civilización particular [...], el *cortegiano* del Renacimiento italiano [...]”⁴⁴⁶

Como se observa, una palabra provoca dos niveles de contexto o de relaciones. Por lo tanto, el significado de una palabra debe ser entendido como un transitar del significado que tiene de manera independiente (en especial las

⁴⁴⁴ *Ib.*, p. 51.

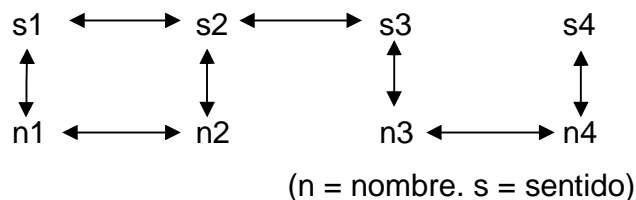
⁴⁴⁵ *Ib.*, pp. 57-58.

⁴⁴⁶ *Ib.*, p. 58.

palabras autosemánticas), de su *contexto verbal* y luego de su *contexto cultural*. Esta propuesta apunta sobre un sistema para la interpretación de la imagen poética respetando estos tres niveles. Sobre esto Ullmann indica:

Esta ampliación de los contextos lingüísticos y no lingüísticos, ha abierto nuevos horizontes al estudio del significado. A lo que ahora hemos de apuntar es a una “contextualización en serie de nuestros hechos, con un contexto dentro de otro contexto, siendo cada uno una función, un órgano del contexto mayor y hallando todos los contextos un lugar en lo que puede denominarse el contexto de la cultura”⁴⁴⁷

Como se nota, hay una relación de las partes a un todo que a su vez se puede formular como una parte. Los fonemas forman una palabra que a su vez componen un contexto verbal; luego el significado de ese compuesto sostiene otro contexto superior. Una *palabra autosemántica* conlleva un sentido y viceversa, es decir dos palabras pueden referirse a lo mismo (un caso de sinonimia) o una palabra puede conducir a varios sentidos (polisemia)⁴⁴⁸. Este tipo de asociaciones puede producir relaciones más complejas y crea, según Ullmann, el siguiente esquema de relaciones:⁴⁴⁹



Otra propuesta de la semántica que se utiliza para explicar este propósito es cuando las “palabras plenas” (*autosemánticas*) designan a un individuo o a una colectividad. Los nombres propios particularizan, en cambio los nombres comunes necesitan cierta universalidad y, al mismo tiempo, la generalidad que impone este tipo de nombres conlleva una vaguedad.⁴⁵⁰ Hay palabras que abarcan más individuos que otras, por ejemplo animal es más general que mamífero y éste más amplio que perro. En este caso se observa nuevamente este proceso de relación entre nombres más generales conformados por otros menos generales. Si se

⁴⁴⁷ *Ib.*, p. 59.

⁴⁴⁸ *Ib.*, p. 71.

⁴⁴⁹ *Ib.*, p. 72.

⁴⁵⁰ *Ib.* pp. 133-134.

piensa esto en relación a la imagen poética, entre más “palabras plenas” que remiten a una generalidad, será una imagen más abstracta. La *flor* puede aparecer en una imagen poética y al mismo tiempo tendrá una generalidad, pero no necesariamente el mundo vegetal, pues el proceso asociativo dentro de la imagen poética es más complejo, hasta ahora sólo se han revisado procesos de asociación.

Ullmann continúa con la revisión de los elementos semánticos y falta la parte emotiva que las palabras pueden provocar. Si se parte del triángulo de significación de Ogden y Richards, entonces lo emotivo excluye al referente en cierta manera.⁴⁵¹ Esto conduce a varias posibilidades significativas de las palabras: “Estas consideraciones han conducido a algunos eruditos a distinguir entre dos usos del lenguaje: uno simbólico o referencial, y el otro emotivo.”⁴⁵² Como se nota es el mismo problema que se revisó con los griegos, con Hume, Kant, Bergson y Sartre; la palabra para referir o la palabra para evocar.

Se matiza la propuesta de Ullman: por un lado se encuentra el significado que se interesa por su correspondencia con el referente (lo podemos encontrar en los diccionarios especializados de las ciencias), el otro es cuando no tiene necesidad de una comprobación directa con el objeto y el tercero cuando llega a impactar emotivamente. Se debe señalar que estos tres sólo se toman desde un nivel esquemático pues no se encuentran en estado puro.

Si seguimos estos tres tipos y se toma sólo el del pensamiento y el de la emotividad, el significante puede ser utilizado para conseguir el lenguaje figurado. Lo cual se logra si no se confunde el significado literal con el metafórico.⁴⁵³ La asociación juega un papel importante en los tres casos, pero de manera diferente:

Toda palabra, como ya sabemos, está circundada por una red de asociaciones que la conectan con otros términos. Algunas de estas asociaciones se basan en conexiones entre los sentidos, otras son puramente formales, mientras que otras finalmente implican tanto la forma como el significado.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ *Ib.* p. 144.

⁴⁵² *Id.*

⁴⁵³ *Ib.*, p. 183.

⁴⁵⁴ *Ib.*, p. 270.

Este tipo de relaciones Ullmann las nombra “esferas conceptuales” que se encuentran en la teoría de los campos conceptuales;⁴⁵⁵ explica que no existe una organización sistemática al respecto. Se puede pensar que un poema (o grupo de poemas) puede tener su propio campo semántico, pero sería imposible mantener un sistema que mantenga relaciones inalterables hacia todos los poemas.⁴⁵⁶ El poema encierra su propia “esfera conceptual” que debe conducir a un sentido.

Las relaciones entre palabras dentro de un poema generan nuevas imágenes que no existen en la realidad (los referentes), es entonces donde se puede unir con lo mencionado arriba (cuando se revisó *El arco y la lira*): la creación de un mundo. La metáfora, la metonimia o la sinécdoque establecen relaciones dentro de un poema que son posibles sólo en la poesía, pero no en la realidad. Se puede afirmar, si se concede un poco de permiso, que las “palabras plenas” conforman imágenes y a su vez, crean las “esferas conceptuales”. Cuando no es importante el objeto para conseguir una verdad *a posteriori* (la del diccionario), las “esferas conceptuales” establecen relaciones con lo emotivo, lo posible, con la creación de un mundo, con una interpretación: la imagen poética. Este mundo mantiene una correspondencia más allá del poeta y de su lector:

[...], la teoría del campo proporciona un método valioso de abordar un problema esquivo, pero de crucial importancia: la influencia del lenguaje sobre el pensamiento. Un campo semántico no refleja meramente las ideas, los valores y las perspectivas de la sociedad contemporánea, sino que los cristaliza y perpetúa: tramite a las generaciones venideras a un análisis ya hecho de la experiencia, a través del cual se verá el mundo hasta que el análisis resulte tan palpablemente inadecuado y anticuado que el campo entero tenga que ser refundido.⁴⁵⁷

Para explicar mejor esto de las “esferas conceptuales” o “campos semánticos” se recurre al fundamento que proporciona John Lyons y su libro *Semántica* que es publicado por primera vez en inglés en 1977. Primero aclara que la semántica es la ciencia que estudia el significado de las palabras.⁴⁵⁸ Define a la palabra como una secuencia de letras que, en la práctica tipográfica normal, confina por ambos lados con un espacio.⁴⁵⁹ Existe otra forma de entender a la

⁴⁵⁵ *Ib.*, p. 275.

⁴⁵⁶ *Ib.*, pp. 282-283.

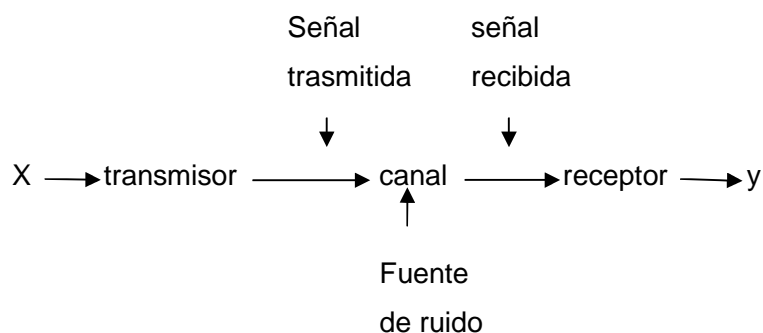
⁴⁵⁷ *Ib.*, p. 283.

⁴⁵⁸ John Lyons, *Semántica*, tr. Ramon Cerdà, Barcelona, Teide, 1980.

⁴⁵⁹ *Ib.*, p. 20.

palabra, pues pueden darse los casos de “formas de palabras”, por ejemplo *cabe* y *cupo* son dos “formas” de la palabra *caber*. El sentido de las dos formas reside en la tercera. Es decir el lexema mantiene el sentido principal de la palabra.⁴⁶⁰ Si seguimos por este camino, entonces el sentido de las “palabras plenas” mencionadas por Ullmann, lo podemos encontrar en los “lexemas” y no en las “formas” de una palabra. Pero existe el problema de la homónima que también son lexemas con la misma forma, pero con diferente significado.⁴⁶¹

La siguiente unidad será la oración, que en el caso de las declarativas, se emite una aseveración; en el caso de las interrogativas, se formula una pregunta, y en el caso de las imperativas, se emite una orden.⁴⁶² Esta propuesta expone niveles de significado, pues una cosa sería resaltar las “palabras plenas” de una oración y otra entenderlas dentro de su “contexto verbal”. Dentro de este aspecto, la imagen se genera o se “incuba” en este momento: en la transición de la palabra hacia su contexto. Esto es, hacia su sentido, a su significado, al problema de la comunicación. Lyons entiende que lo comunicativo es aquello que es “significativo” para el emisor,⁴⁶³ y propone el siguiente modelo de comunicación:⁴⁶⁴



Sólo se enfatiza el hecho de la transmisión de las imágenes por medio del canal que es el sonido. Esta transmisión de la imagen puede provocar equivalencias o ambigüedades que distorsionen la imagen o que se tome otra distinta de la que se quiso comunicar.

⁴⁶⁰ *Id.*

⁴⁶¹ *Ib.*, p. 23.

⁴⁶² *Ib.*, p. 31.

⁴⁶³ *Ib.*, p. 35.

⁴⁶⁴ *Ib.*, p. 37.

El problema sobre el referente y la veracidad del significado son asuntos que según Lyons han sido tratados por los filósofos (Lyons menciona a Leibniz y Russell), este asunto, entonces está dentro de las meditaciones de los gramáticos que se interesan por la semántica. El camino que se ha recorrido en este trabajo es un asunto presente para el problema del significado y del sentido.⁴⁶⁵

La lengua puede servir para transmitir información, pero existen diferentes tipos, por lo tanto distintos sentidos, esto mismo hace diferentes estudios semánticos según se trate:

Muchos semantistas proceden como si la lengua se utilizara sólo, o en primer lugar, para comunicar información factual. Otros han sostenido que la emisión de aseveraciones que describen estados de cosas no constituye sino una de las funciones de la lengua, que sirve también, como ocurre con otros hábitos y pautas de conducta, para sentar y mantener relaciones sociales y expresar actitudes y caracteres personales de los hablantes. De momento, no insistiremos más en ello. Supongamos simplemente que se trata de tres funciones más o menos distinguibles: descriptiva, social y expresiva. En correlación con estas tres distintas funciones podemos reconocer otros tantos tipos de información semántica codificable en enunciados lingüísticos.⁴⁶⁶

Se puede preguntar sobre el papel que juega la imagen poética dentro de estas tres funciones. Lo poético tiene una función expresiva, de la misma manera que Ullman nombró como “expresivo”. La imagen poética puede tener los tres ámbitos. No está determinada por una función, sino por la posibilidad de extender su significado y de abordar diferentes aspectos.

Existe, según Lyons, una distinción entre “referencia” y “sentido”. La primera obliga a tener una relación con la realidad y lo comprobable. En el caso del sentido y de la imagen poética no necesitan tener una correspondencia denotativa con el referente.⁴⁶⁷ Para aclarar el asunto, Lyons comenta que se puede apoyar en los conceptos aportados por John Stuart Mill: “denotación” y “connotación”. Lyons entiende por denotación de un lexema:

[...] la relación que existe entre aquel lexema y las personas, cosas, lugares, propiedades, procesos y actividades exteriores al sistema lingüístico. Utilizamos el término denotatum para la clase de objetos, propiedades, etc. a la que se aplique correctamente la expresión, teniendo en cuenta que, por razones gramaticales,

⁴⁶⁵ *Ib.*, p. 40.

⁴⁶⁶ *Ib.*, p. 50.

⁴⁶⁷ *Ib.*, p. 166.

este término se construirá indiferentemente como nombre de materia, colectivo o cuantificable de acuerdo con las exigencias de cada ocasión.

Lyons señala que en semántica se debe tener cuidado con el manejo de estos dos términos, sin entrar en precisiones, este trabajo está orientado para analizar la imagen poética desde lo denotativo a lo connotativo y en este segundo caso se propone un método específico. Entra más en el campo interpretativo que en el campo de la ciencia como lo realiza la semántica. Lyons aclara que “Hay que puntualizar otro asunto acerca de las palabras que carecen o pueden carecer de denotación. Gran parte de la discusión filosófica sobre esto ha encaminado hacia el análisis del significado de palabras como ‘unicornio’”⁴⁶⁸

El paso de lo denotativo a lo connotativo se entiende de la misma manera como arriba se explicó (Ullmann) en cuanto al paso de las “palabras plenas”, su contexto y la creación de los “campos semánticos”, pues en cierta manera la relación del concepto con otras palabras (o lexemas) provoca procesos denotativos cuando se especifica, esto lo llama Lyons una “denotación focal” o cuando se generaliza se provoca una “denotación total”.⁴⁶⁹ La primera presenta las particularidades de un objeto, mientras que la segunda aborda de manera general sus características.

Sin duda, si el vocabulario del color se ha utilizado tan a menudo por parte de los estructuralistas [y también por Aristóteles como se revisó anteriormente] para ilustrar lo que se entiende por imposición de una estructura sobre la sustancia del significado, [...] El ambiente natural sólo agota una pequeña parte del espacio cromático. Y si hay, en efecto, un número limitado de zonas cromáticas psicofísicamente focales y universales, parece razonable que estarán en correlación con los colores característicos de los objetos p r o m i n e n t e s que existen en el hábitat físico y cultural del hombre.⁴⁷⁰

Según indica este autor, existe “prominencia biológica”⁴⁷¹ que determinan al hombre, nacen con la predisposición de conceptualizar y de aprender una lengua. Luego existe un ambiente con objetos determinados que entra en la categoría de “prominencia cultural”.⁴⁷² Recordemos el “contexto cultural” de Ullmann.

⁴⁶⁸ *Ib.*, p. 201.

⁴⁶⁹ *Ib.*, p. 232.

⁴⁷⁰ *Ib.*, pp. 232-233.

⁴⁷¹ *Ib.*, p. 233.

⁴⁷² *Ib.*, p. 234.

Lyons también aborda la idea del campo semántico y señala que las características de éste para una organización son: una noción de sentido denotativo a lo connotativo, la oposición paradigmática, lo graduable y lo no graduable, lo contradictorio y los que no lo son, los términos negativos y los que son positivos.⁴⁷³ En esencia se puede observar que un campo semántico se puede organizar por oposición y contraste con tres efectos: la antinomia, la complementariedad y la inversión.⁴⁷⁴ La relación crea una organización jerárquica:

Una relación paradigmática tan importante como la oposición y el contraste es la que se establece entre un lexema más específico o subordinado y otro más general o superordinado, como ocurre en pares de tipo 'vaca': 'animal', 'rosa': 'flor', 'virtud: honradez' [...] No obstante en los últimos años el término hiponimia (acuñado por la analogía con 'antonimia' y sinonimia') ha ido ganando aceptación por encima de otros, como 'inclusión' o 'subordinación', sin duda menos apropiado a causa de su uso diverso en lingüística y en lógica.⁴⁷⁵

Habrá que entender estos términos dentro de lo que Lyons nombra como semántica estructural y a su vez como las relaciones de sentido que en cierta manera sustentan el sistema de la estructura. Estos términos, o sus funcionamientos, se adoptan, pues al final se busca lo mismo, una relación de sentido. En un poema lo que existe es una relación de lexemas que conducen a un sentido.

Por esto es importante entender el campo semántico como una estructura que se basa en unas relaciones sistematizadas que hasta ahora se conforman en pares de la siguiente manera: denotación-connotación, general-particular, antonimia-sinonimia, oposición-igualdad, hiperónimo-hipónimo, parte-todo⁴⁷⁶. Se tiene que precisar que esta estructura funciona aplicado a los lexemas (según Lyons) pero para el caso de esta investigación se establecerá para la imagen poética que está elaborada a partir de lexemas.

Si el campo semántico se entiende como una estructura que, al analizarse, provoca un sentido, entonces lo que sigue es revisar cómo se analiza sus componentes. "El análisis componencial puede concebirse como una ampliación de la teoría del campo y, más en particular, como un intento de dar a esta teoría

⁴⁷³ *Ib.*, p. 252

⁴⁷⁴ *Ib.*, p. 263.

⁴⁷⁵ *Ib.*, p. 273.

⁴⁷⁶ *Ib.*, p. 294.

un asentamiento teórico y metodológico más firme, [...] puede también adoptarse el análisis componencial como un recurso para el reconocimiento de las relaciones de sentido que hay entre conjuntos de lexemas [...] ⁴⁷⁷ Para tal objeto Lyons toma el concepto de Coseriu: semas y clasemas. “Los semas son los mínimos rasgos distintivos de significado que resultan operativos dentro de un solo campo léxico.” ⁴⁷⁸ Si se entiende el poema como un conjunto de lexemas que se orientan hacia un sentido, entonces este sentido debe estar determinado por varios semas que conforman un mismo clasema. En cierta manera, se propone entender el poema como un campo semántico. Esta idea es la que puede conducir hacia la relación de “rema” y “tema”. ⁴⁷⁹ Uno de los puntos de partida de esta propuesta es el tema, pero como fin de lo semántico y principio de lo semiótico.

La estructura llamada poema (recuérdese que esta propuesta no es de los autores que se han abordado hasta ahora) se puede analizar entendiendo las relaciones semánticas de sus elementos para aclarar el sentido. Otra de las aportaciones es el análisis por niveles que menciona Lyons es: “fonológico, sintáctico y semántico”. ⁴⁸⁰ Niveles que se han mencionado y que no vale tanto la pena detenerse en ellos, pero si respetarlos al momento de aplicar el análisis. Hasta aquí las aportaciones de la semántica, ahora será necesario apuntar hacia la semiótica.

⁴⁷⁷ Ib., p. 307.

⁴⁷⁸ Ib., p. 307.

⁴⁷⁹ Ib., p. 443.

⁴⁸⁰ Ib., p. 319.

2.3.2. La semiótica

Para la semiótica existen dos puntos de partida: Ferdinand de Saussure, quien utiliza el término semiología, y Charles Sanders Peirce. La obra del autor suizo se publica póstumamente en 1917 por sus alumnos Charles Bally y Albert Sechehaye con el título de *Curso de lingüística general*. En esta obra se propone lo siguiente:

Puede por tanto concebirse *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*; formaría una parte de la psicología social, y, por consiguiente, de la psicología general; la denominaremos *semiología* (del griego *semeion*, "signo"). Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen. Puesto que todavía no existe, no puede decirse lo que será; pero tiene derecho a la existencia, su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general, las leyes que descubra la semiología serán aplicables a la lingüística, [...] ⁴⁸¹

Con esta primera idea y orientada hacia este trabajo, los signos lingüísticos reunidos en un poema forman la imagen poética, por lo tanto en cierta manera es un asunto que debe ser abordado por una semiología. Queda pendiente si la imagen poética debe ser tratada como un signo o quizá como un símbolo. Antes de abordar este asunto es necesario revisar la propuesta norteamericana.

El filósofo Charles Sanders Peirce publica dos libros en vida: *Photometric Researches* (1878) y *Studies in Logic* (1883); de la década de los treinta a la de los cincuenta del siglo pasado se recopiló su obra completa. Parte de esta obra está dedicada a la semiótica. Al igual que Ogden y Richards, está interesado en los símbolos, pero en este caso se orienta específicamente hacia la ciencia. Es difícil determinar hasta qué punto trata de signo o de símbolo.

Peirce propone aplicar un rigor lógico a la terminología de la ciencia, pues se explica por medio de la lengua. La precisión terminológica permite que se pueda intercambiar información entre las personas especializadas en una disciplina. ⁴⁸² Peirce iguala la semiótica a la lógica y la entiende como la doctrina formal de los signos. El proceder metodológico de Saussure, por su parte, es con base en binas (ejemplo: significado-significante), el signo lingüístico tiene una naturaleza psíquica que puede ser asociada con lo revisado hasta ahora sobre la

⁴⁸¹ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, p. 42.

⁴⁸² Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, tr. Beatriz Bungi, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 15.

imagen. En cambio, la propuesta de Peirce es por triadas. No se pretende analizar ni seguir la obra de Peirce que, además de extensa, tiene una orientación hacia la ciencia y la lógica que se aparta del objetivo de este trabajo. Basta señalar lo que se entiende como un modelo semiótico.

Peirce explica que un signo provoca otro signo cuando se emite una explicación. Para el caso de esta tesis, es precisamente lo que se busca con la interpretación de un poema, las semiótica de un poema es organizar signos (la interpretación o el sentido) a partir de otros signos estructurados (el poema). Y agrega que: “Conforme con ello, cada Signo tiene, real o virtualmente, lo que podemos llamar un Precepto de explicación, según el cual el Signo debe ser entendido como una suerte de emanación, por así decirlo, de su Objeto.”⁴⁸³ En cierta manera existe una semiótica cuando se busca la explicación o parafraseo de un poema, es cierto que se destruye lo que es en sí, pero se busca encontrar lo que se entendió de la expresión poética. Otra de su tesis es organizar las relaciones que pueden existir entre lo que se ha vendido revisando hasta ahora, es decir, lo que se representa, lo que se significa y el referente. Deben existir correlatos asociativos,⁴⁸⁴ un ejemplo de esto es lo que nombra como como cualisigno, sinsigno y legisigno.⁴⁸⁵ El sistema propuesto por Peirce se enfoca a todo tipo de signos, su preocupación es científica y filosófica y no artística. Tampoco se restringe al signo lingüístico.

Pierre Guiraud especifica al respecto, en su libro *La semiología* (1ª ed. en francés, 1971), en el tercer capítulo, que: “Las artes utilizan los media y los códigos correspondientes, pero a partir de esta primera significación crean significados a su vez significantes. Lo mismo ocurre con las literaturas, que son artes del lenguaje y crean objetos lingüísticos significantes.”⁴⁸⁶ Entonces parece ser, de esta manera, que se forma una especie de signo con la imagen que crea el signo lingüístico, y este *segundo signo* (por nombrarlo de alguna manera), en el

⁴⁸³ *Ib.*, p. 24.

⁴⁸⁴ *Ib.*, p. 24.

⁴⁸⁵ *Ib.*, pp. 35 – 36.

⁴⁸⁶ Pierre Guiraud, *La semiología*, tr. María Teresa Poyrazian, 14ª ed., México, Siglo XXI, 1987, p. 90

plano del significado, puede ser objeto de estudio de una semiología del texto artístico.

Es lo que se ha venido nombrando como la creación de un mundo:

Los mitos son formas de la literatura (*mythos* significa, en griego, “relato” y tiene también el sentido de leyenda, del latín *legenda*, “destinado a ser leído”). Los mitos, las leyendas y de una manera general las artes y literaturas populares y folklóricas interesan profundamente a la semiología en la medida en que expresan situaciones arcaicas, simples y universales.⁴⁸⁷

Este es una de las bases para la propuesta semiológica (o semiótica) que se persigue. De un mito que es un caso simple y particular, por ejemplo, se puede inferir una interpretación de orden universal. De esta manera el tema es uno de los impulsos que permitirá la interpretación o semiótica de la imagen poética: “Paralelamente, se desarrolla un estudio de los temas literarios y de su significación simbólica concebidos como sistema de signos estructurados.”⁴⁸⁸ Es quizá este el camino hacia una simbolización, donde el significante no tiene una materia tan clara como lo tiene el signo lingüístico: “El estudio de las religiones, el de las culturas primitivas nos han demostrado desde hace tiempo el carácter simbólico de los ritos, de los mitos, de las artes y de las literaturas.”⁴⁸⁹

Umberto Eco (1932-) ha abordado el problema del arte y su interpretación. Sus aportaciones son una referencia obligada en los estudios semióticos. En su libro *Tratado de semiótica general* (1975) explora las posibilidades teóricas y las funciones sociales de los fenómenos de significación y/o comunicación.⁴⁹⁰

Su exposición parte de una teoría de los códigos y una teoría de la producción de signos. Transforma el concepto de signo por el de “función semiótica”. Esta idea es la base para llegar a una semiótica de la significación” que se orienta hacia los códigos; mientras que una “semiótica de la comunicación” aborda el tema de los signos. Además propone una definición de semiótica:

[...] se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo represente. En ese

⁴⁸⁷ *Id.*

⁴⁸⁸ *Ib.*, p. 91.

⁴⁸⁹ *Ib.*, pp. 91-92.

⁴⁹⁰ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, tr. Carlos Manzano, México, Debolsillo, 2005, p. 17.

sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.

Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada.⁴⁹¹

Como se observa, Eco reitera lo que se ha venido planteando dentro de la imagen, pero agrega el valor de la mentira, proporcionando una reconversión interesante: de la mentira a la verdad. Su enfoque lo orienta hacia la distinción entre significar y comunicar, un problema que se aplica sobre este tipo de semiótica de la imagen poética.

Para explicar la diferencia utiliza el ejemplo de una máquina que comunica una señal de una estación a otra por medio de un cable. En este caso se sucede la comunicación, pero no la significación. En el caso de una persona frente a otra parece no notarse esta diferencia. Define el sistema de significación como un código y, por lo tanto, una “construcción semiótica autónoma”,⁴⁹² lo cual necesita la siguiente aclaración:

[...] es posible (aunque no del todo deseable) establecer una semiótica de la significación que sea independiente de una semiótica de la comunicación; pero es imposible establecer una semiótica de la comunicación independiente de una semiótica de la significación.⁴⁹³

En esta idea es difícil contestar si el poema comunica o significa, o las dos. De momento se entiende que las dos aparecen en este objeto estético. Comunica algo porque parte de un sistema significante.

Parte de dos secciones, el umbral inferior que tiene los signos naturales y del umbral superior que tiene los signos culturales. Dentro de esta división resulta evidente que el poema se desenvuelve dentro del umbral superior. Expone dos hipótesis sobre la cultura:

(i) la cultura por entero debe estudiarse como fenómeno semiótico; (ii) todos los aspectos de la cultura pueden estudiarse como contenidos de una actividad semiótica. La hipótesis radical suele circular en sus dos formas más extremas, a saber: “la cultura es sólo comunicación” y “la cultura no es otra cosa que un sistema de significaciones estructuradas”.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ *Ib.*, p. 22

⁴⁹² *Ib.*, p. 25.

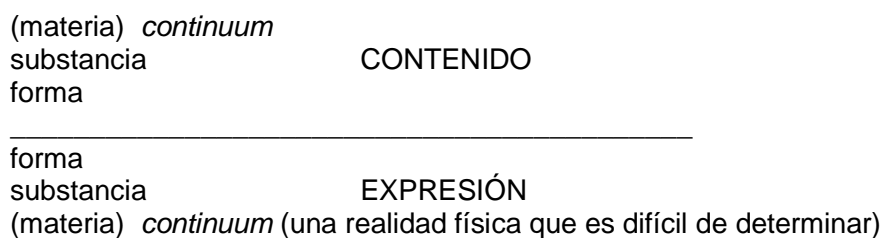
⁴⁹³ *Id.*

⁴⁹⁴ *Ib.*, p. 44.

Indica que la cultura es mejor comprendida si se aborda desde un punto de vista semiótico. El mundo de las expresiones dentro de la cultura es muy extenso a tal grado que podría decirse que todo en la cultura es semiótico. Esta ruta obviamente no sirve de gran cosa, pues no aporta nada al análisis de la imagen poética. Hasta ahora se ha delimitado el problema al signo lingüístico y luego de ahí se pueden desprender otros signos sin perder el objetivo: “Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en FUNTIVOS de la correlación.”⁴⁹⁵ Entre ambos planos podemos encontrar un código que establece su correlación, de ésta nace la función semiótica que conecta el elemento abstracto de la expresión y el del contenido.⁴⁹⁶

Entendido de esta manera, la gramática es una semiótica que analiza el signo lingüístico y la relación entre la forma (niveles fónico y morfosintáctico) y el contenido (semántico). Sin embargo parece que una vez creada la imagen, no hay un lineamiento para establecer relaciones con otros aspectos de la cultura para que la imagen poética pueda adquirir un sentido.

Para abordar los planos de la expresión y del contenido Eco se basa en una propuesta de Hjelmslev:



Este esquema aporta matices a lo abordado con anterioridad. La expresión debe tener una sustancia que identifique una palabra de otra independientemente que existan matices en su pronunciación según el hablante. Lo mismo sucede con el significado, donde una cosa es la imagen que se forma del referente y otra la que abstrae sus cualidades para dejarla en una pura idea. Por ejemplo, no se puede conocer el *continuum* de las miles o millones de sillas

⁴⁹⁵ *Ib.*, p. 83.

⁴⁹⁶ *Ib.*, p. 87.

para saber lo que se es. Con un número reducido se puede sacar su esencia. El *continuum* queda descartado de la semiótica.

De la misma manera se trata de partir de formas poéticas para abstraer una sustancia que permita afirmar algo sobre la poesía de tal o cual autor. La semiótica se moverá entonces desde esos hechos de la conceptualización y no de la realidad y de la materia.

Uno de los asuntos semióticos que se busca explotar es lo referente al paso que hay entre denotación y connotación. Eco explica que la connotación conduce del plano de la expresión a otra semiótica, la semiótica del contenido. Justo ésta es la aportación que se pretende, así como la gramática tiene un sistema para entender la estructura del plano de la expresión y llega a un primer nivel de contenido (denotación), de la misma manera se pretende sistematizar ese plano del contenido para interpretar la imagen poética del Renacimiento español. Y se retoman las palabras de Eco: “Lo que aquí interesa es que un código pueda proporcionar las condiciones para un complejo juego de funciones semióticas”⁴⁹⁷ La interpretación de la imagen poética es este complejo juego. Esto es: “(...) lo que estamos diciendo es que usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí y que, por tanto, lo que se llama ‘mensaje’ es, la mayoría de las veces, un texto cuyo contenido es un discurso en varios niveles”⁴⁹⁸

Entonces se trata de establecer estos niveles de significación que en cierta manera no deben sujetarse a un referente, pues pertenece plenamente al mundo de la expresión y del contenido: “Por tanto, siempre que se manifiesta una posibilidad de mentir estamos ante una función semiótica.”⁴⁹⁹ Mentir o el mundo del pensamiento, según los presocráticos; el mundo del alma y no de los apetitos corporales, según Aritóteles; creación de una suposición para llegar a las ideas, según el esquema de Platón; o el mundo de las ideas complejas, según Hume; la experiencia *a priori*, según Kant; la memoria que permite una conciencia, según Bergson; el mundo de lo probable, según Sartre; la verdad sospechosa, Reyes; la búsqueda del sentido, Paz.

⁴⁹⁷ *Ib.*, p. 96

⁴⁹⁸ *Ib.*, p. 97.

⁴⁹⁹ *Ib.*, p. 100.

En este nivel se establece la semiótica de la imagen poética, en el nivel que parte de la semántica, de la denotación a la connotación. Eco agrega: “Una teoría de los códigos debe estudiar todo lo que puede usarse para mentir. La posibilidad de mentir es el *proprium* de la semiosis, como dentro de la escolástica es una cualidad del hombre el reír. [...] Siempre que hay mentira, hay significación. Siempre que hay significación, se da la posibilidad de mentir.”⁵⁰⁰ Este mentir en el caso de la connotación siempre debe basarse en una denotación, se podría decir que no existe una connotación sin una denotación, pero no a la inversa. El problema de la denotación ha estado resuelto por la métrica, la retórica y la gramática; en cambio, el problema de la connotación siempre ha tenido un fluir libre que puede ser acertado o puede llevar a expresiones de una total subjetividad que no le proporciona nada al texto y si le quita atención.

Roland Barthes indica que: “

Saussure presentía que lo sintagmático y lo asociativo (es decir, lo sistemático para nosotros) tenían que corresponder a dos formas de actividad mental, lo que implicaba ya salir de la lingüística. Jakobson, en un texto que se ha hecho célebre [«Deux aspects du langage et deux types d'aphesie»], recogió esta extensión aplicando la oposición de la metáfora (orden del sistema) y de la metonimia (orden del sintagma) a lenguajes no lingüísticos [...] A la enunciación de Jakobson podría añadirse: del lado de la metáfora, las exposiciones didácticas (movilización de las definiciones sustitutivas), la crítica literaria de tipo temático, los discursos aforísticos; del lado de la metonimia, los cuentos populares y los relatos periodísticos.⁵⁰¹

Esta cita es para explicar que no es un asunto central el lado de los cambios sintagmáticos (más propios de la lingüística y la retórica) sino de las asociaciones que se pueden producir desde los sistemas planteados en un conjunto de textos poéticos. Lo que lleva inevitablemente a un problema de tema. Es decir, una semiótica de la imagen poética no busca una asociación con lo que sea, debe estar organizada por un sistema, pero como lo señaló Eco, lo connotativo parte de lo denotativo o en palabras de Barthes:

Tales son los dos ejes del lenguaje [plano del sintagma y el plano del sistema], y lo esencial del análisis semiológico consiste en distribuir según estos ejes los hechos inventariados. Es lógico comenzar el trabajo por la segmentación sintagmática, ya

⁵⁰⁰ *Id.*

⁵⁰¹ Roland Barthes, *La aventura semiológica*, tr. Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1990 (Paidós Comunicación, 40), pp. 54-55

que en principio es ella la que proporciona las unidades que hay que clasificar también en paradigmas; no obstante, frente a un sistema desconocido puede ser más cómodo partir de algunos elementos paradigmáticos aislados empíricamente y estudiar el sistema antes que el sintagma; [...]⁵⁰²

Para explicar lo anterior, Barthes propone una tabla la cual en cierta medida será imitada para proponer una semiología, se presentan dos ejemplos de los cuatro que propone el semiólogo francés:⁵⁰³

	Sistema	Sintagma
Mobiliario	Grupo de variedades "estilísticas" de un mismo mueble (una cama)	Yuxtaposición simultánea de muebles diferentes en un mismo espacio (cama-armario-mesa, etc.)
Arquitectura	Variaciones de estilo de un mismo elemento de un edificio, diferentes formas de techado, balcones, entradas, etc.	Encadenamiento de los detalles en el nivel del conjunto del edificio.

Esta tabla puede ser una referencia para proponer dos tipos de tabla para una semiología: el sintagma es el orden propio del poema, en cambio el sistema proporciona esa parte del contenido que tiene una correspondencia propia con cada sintagma.

2.4. LA SEMIÓTICA DE LA IMAGEN POÉTICA; UNA PROPUESTA DE MÉTODO

Como se ha visto hasta ahora, la imagen tiene una estrecha relación con la palabra y el pensamiento. Desde el signo hasta la formación de una reflexión. Por lo tanto la imagen poética tiene varios niveles. Es lo mismo que propone Lyons con su análisis por niveles (recuerda a Benveniste) y hay un análisis por cada uno de estos niveles. El poema adquiere sentido dependiendo del nivel que se esté revisando.

Una de las propuestas de este trabajo es aplicar un análisis a diferentes niveles (como lo hace la gramática) hacia la connotación. La semiótica inicia cuando acaba el trabajo de la gramática, ambas disciplinas se articulan por medio del tema. Los niveles de la connotación son una propuesta que se retoma del

⁵⁰² *Ib.*, p. 55.

⁵⁰³ *Ib.*, p. 56.

pensamiento neoplatónico, donde los niveles de sentido de Marsilio Ficino y León Hebreo son retomados y adaptados a este análisis. Estos autores ya habían estructurado lo que ahora se nombra aquí una semiótica del plano del contenido, de la imagen poética, si se acepta este tipo de adaptaciones.

Se recuerda que Ficino organiza una cosmovisión con base en diferentes propuestas filosóficas y religiones. Establece una exégesis platónica donde el hombre anhela un regreso a lo celeste. Para organizar ese mundo planteado, Ficino propone un esquema de tríadas⁵⁰⁴ (Peirce también propone una lógica de triadas, como ya se indicó). León Hebreo le da especial importancia al número tres: divide su obra en tres partes; se busca la correspondencia entre Dios, el cosmos y el hombre; el amor se divide en tres: deleitable, útil y honesto; hay tres estadios del deseo: natural, sensitivo y racional; la santísima trinidad; pasado-presente-futuro; alma-espíritu-cuerpo.

Este autor italiano organiza el universo según el ideal pitagórico y asocia ese orden con las virtudes. El proceso de un amor mundano a uno celestial debe darse de tres en tres. El contacto con lo divino provoca un furor que sólo es equilibrado por las Musas. El mundo que plantea se basa en la evocación constante: es un eslabón tras otro. El mundo que presenta se conforma con imágenes que generan varios sentidos y tratan de organizar, *a priori*, el suceder renacentista que lo rodea. Unir el ritmo con la filosofía es imitar a los antiguos, es crear poesía, indica. Constantemente, para explicar, recurre a personajes míticos. Las imágenes que establece son de varios sentidos y conforman toda una visión. Esto en cierta manera es una semiótica artística.

Se recuerda que los personajes de su obra son Filón y Sofía (filosofía), de este diálogo se vuelve a subrayar los niveles de sentido que son tres:

1. El literal es la corteza exterior que conforma la historia de algunas personas, de sus hechos notables y dignos de memoria.
2. El moral se encuentra en la misma ficción y es una corteza más cerca de la médula que el sentido literal; es útil a la vida activa de los hombres pues aprueba con ejemplos los actos virtuosos y vituperos los vicios.
3. El celestial (astrological o teological) se encuentra debajo de las palabras, que significan alguna verdad inteligente de las cosas.

⁵⁰⁴ *Vid. supra*, pp. 58-75.

Ésta es la propuesta semiótica que pretende el análisis de la imagen poética, su interpretación y su sentido. Es un método que se basa en una visión neoplatónica del mundo propuesta por los humanistas del Renacimiento español. Es la búsqueda, como lo es la semiótica, de un orden que proporcione una interpretación. Es obvio que no se toma como una propuesta filosófica, en el sentido de querer establecer correspondencias exactas entre lo divino y lo terrenal como lo pretendían estos filósofos, sino que se retoma la idea de los diferentes sentidos adaptados a un método de análisis contemporáneo que se nombra como una semiótica.

Se había comentado que la gramática revisa el signo lingüístico, mientras que la semiótica de la imagen poética revisa el plano del contenido desde la connotación. Si unimos ambos se puede proponer el siguiente esquema:

Gramatical	Nivel métrico	Versificación y composiciones estróficas
	Nivel retórico	Equivalencia, desigualdad y resumen
Semiótico	Sentido Literal	La imagen poética y los temas
	Sentido Moral (contexto)	Se retoma la propuesta de Peirce y de Eco ⁵⁰⁵ : un signo se traduce a otro signo. Lo histórico, lo religioso, lo mitológico, lo social y la intertextualidad
	Sentido Celestial (interpretaciones y búsqueda de universales):	Lo filosófico, lo psicológico o lo simbólico

El texto es el punto de partida, se determinará su tema y junto con él la imagen principal del poema. No se concentra en los casos particulares de la forma y su estructura, sino que se destaca la generalidad de la poesía de un autor. Tampoco se trata de utilizar al poema como pretexto, se busca extender la interpretación del poema para no encerrarlo en una estética *formalista*. Se intenta proporcionar un equilibrio de lo literario entre forma y fondo. Para analizar la sección de la gramática (los niveles) se debe revisar poema por poema, como una

⁵⁰⁵ Vid. *supra*: 2.3.2. La semiótica.

base sólida. Para los sentidos se busca la generalización a partir de los análisis métricos, retóricos y temáticos.

La propuesta de esta semiótica tiene una primera división: nivel y sentido. Los niveles describen las constantes y las particularidades con base en un contraste. Se recuerda que este método busca crear una visión general de las obras seleccionadas de un autor (puede darse el caso de una revisión total de su obra). Al respecto de la definición de *nivel*, Helena Berestáin aclara:

Los niveles del discurso son planos horizontales, superpuestos y paralelos que estructuran la lengua, se presuponen mutuamente, y constituyen nociones imprescindibles para el análisis del discurso según Benveniste, ya que permiten dar cuenta de la “naturaleza articulada y el carácter discreto (o limitado) de los elementos de la lengua. [...]”⁵⁰⁶

Los niveles permiten un primer análisis o acercamiento a la poesía; son un antecedente de la formación de la imagen poética o el sustento del discurso poético. Tendrán un carácter totalmente descriptivo. En tanto que el sentido conduce sobre todo a la significación:

Según la tradición retórica, sentido es aquello que el emisor ha querido expresar.

Fontanier diferencia ya el sentido, que es un efecto (lo que una palabra nos hace entender, pensar, sentir), de significación (lo que la palabra manifiesta, lo que señala, aquello de que es signo). Para Saussure, el sentido es la operación que une el significante con el significado, es decir, sentido es sinónimo de significación, es la relación de presuposición recíproca que se da entre significante y significado. Potier, en cambio, lo ve como el significado que se puntualiza en el signo por su relación sintagmática con otros signos dentro del enunciado concreto en que actualiza, y —podría agregarse, con Prieto— dentro de la totalidad de los significados que asume en un contexto, en el conjunto de sus circunstancias: situación, lugar, tiempo, interlocutores, etc.⁵⁰⁷

Esta es una idea contemporánea de sentido que sirve para entender hacia dónde se quiere dirigir la interpretación, como se mencionó, la idea de sentido se fundamenta sobre todo en el neoplatonismo de León Hebreo, que tiene una coincidencia en la cita anterior en cuanto a la finalidad dentro del significado. Se recuerda que Abrebanel propone una idea más extensa y ordenada de sentido.

⁵⁰⁶ Helena Berestáin, *Diccionario de retórica y poética*, 4ª ed. México, Porrúa, 1994, p. 363.

⁵⁰⁷ *Ib.*, p. 441.

Entonces dentro de la división de nivel, se utiliza un nivel métrico y un nivel retórico, mientras que para la idea de sentido se utiliza un sentido literal, uno moral y uno celeste (entiéndase que los sentidos están denominados con una alegoría).

Nivel métrico:

Métrica es la disciplina que estudia el verso. Dependiendo de la orientación, se puede clasificar en: teórica o general, descriptiva, histórica y comparada.⁵⁰⁸ Este trabajo se apoya de la métrica descriptiva y se convertirá en una herramienta para los sentidos. La métrica descriptiva⁵⁰⁹ se orienta a la clasificación y definición de los tipos y combinaciones de versos, busca las peculiaridades de la estructura rítmica del poema.

Se debe explicar, para tener un sustento, que la métrica teórica se divide en prosodia gráfico-lógica, métrica musical, métrica acústica y la métrica lingüística. Este estudio está orientado hacia la métrica acústica y deja de lado las precisiones de la métrica musical según la aplica Tomás Navarro quien revisa los periodos rítmicos y las cláusulas⁵¹⁰ siguiendo la tradición rítmica propuesta desde Antonio Nebrija. Esta tradición se fundamenta en las cláusulas rítmicas de origen griego: yámbica, trocaica, dáctila, anapéstica y anfíbraca. Este tipo de análisis queda descartado de este estudio porque no se puede aplicar de manera sistemática a toda la poesía revisada en el presente trabajo debido a la extensión. En vez del aspecto musical, se pretende la descripción del verso, su rima y su organización estrófica que proporcionan bases claras para la comparación.

Por último, la composición estrófica adquiere una importancia relevante para este trabajo, debido a que justo en ésta (más los versos que la acompañan) se presenta una transformación.

⁵⁰⁸ José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, 2ª ed., Madrid, Síntesis, 2000 (Teoría de la literatura comparada), pp. 14-15.

⁵⁰⁹ José Domínguez. p. 14.

⁵¹⁰ Tomás Navarro Tomás, *El arte del verso*, México, Colección Málaga, 1977, pp. 22-23.

Nivel retórico

La retórica se ha entendido como el arte del bien decir, es un lenguaje eficaz para deleitar, persuadir o conmover⁵¹¹. Es un arte por el dominio de una técnica que permite la elaboración de discursos gramaticalmente correctos, elegantes y persuasivos.⁵¹² También es una herramienta para el análisis de la composición literaria.

El análisis propuesto se sustenta en las aportaciones del Grupo μ (Jacques Dubois Francis Edeline, Juan-Marie Klinkenberg, Phhilibpe Minguet, François Pire y Hadelin Trinon). A su vez, su tratado de *Retórica general* tiene una relación e influencia del estructuralismo, la semiótica y la retórica.⁵¹³ También comparte con la estilística⁵¹⁴ la característica literaria del *desvío* (literaturidad en los formalistas, transformación de la norma lingüística, grado cero⁵¹⁵). Con base en esto afirman que: “Una retórica general, como la que se encontrará esbozada en la obra presente, debe proponerse el análisis de estas técnicas de transformación, distinguiendo cuidadosamente sus especies y sus objetos.”⁵¹⁶

Las transformaciones o desvíos pueden organizarse en cuatro grupos: metaplasmos, metataxis, metasememas y metalogismos.⁵¹⁷ Este sistema tiene su sustento en la teoría de los niveles planteada por Emile Benveniste en su obra *Problemas de lingüística general*. Los metaplasmos y la metataxis pertenecen al plano de la expresión, mientras que los metasememas y los metalogismos al plano del contenido.⁵¹⁸

Para la semiótica de la imagen poética, se adapta esta propuesta de la siguiente manera:

⁵¹¹ Diccionario de la Real Academia Española.

⁵¹² Helena Berestáin, *op. cit.*, p. 421.

⁵¹³ Grupo μ , *Retórica general*, tr. Juan Victorio, Barcelona, Paidós, 1987 (Paidós comunicación, 27), p. 40.

⁵¹⁴ *Ib.*, pp. 45-60.

⁵¹⁵ *Ib.*, p. 77.

⁵¹⁶ *Ib.*, p. 60.

⁵¹⁷ *Ib.*, pp. 62-63.

⁵¹⁸ *Ib.*, p. 74.

	Niveles	Grupo μ	Imágenes	Niveles y sentidos
Gramática	Nivel fónico	Metaplasmos	Imágenes fónicas (sustento para las imágenes poéticas)	Nivel Métrico
	Nivel sintáctico	Metataxas	Imágenes sintácticas (sustento para las imágenes poéticas)	Nivel Retórico
	Nivel semántico	Metasememas	Imagen poética	Nivel Retórico
Semiótica			Tema	Sentido literal
	Nivel lógico	Metalogismo		Sentido moral (contexto)
				Sentido celestial (interpretación de universales)

En esta tabla se expone la relación que existe entre lo que se ha propuesto y las aportaciones del Grupo μ . Esta relación se establece con la salvedad de entender a la retórica como una herramienta que permita identificar a partir de rasgos expuestos en la lengua, las constantes retóricas de un poema y de un grupo de poemas. Es decir, la retórica es fundamental para establecer el terreno descriptivo, pero no interpretativo; la interpretación corresponde a la semiótica de los sentidos o a la semiótica de la imagen poética. Se puede resumir precisando que los metasememas organizan el terreno para emitir un sentido literal; mientras que los metalogismos, para el sentido moral. Ambos sentidos proporcionan bases para el sentido celestial.

Para los metasememas, el Grupo μ utiliza el concepto de isotopía de Algridas Julias Greimas para sustentar su método de relaciones, normas y desvío; es un término que se usa para la semántica⁵¹⁹ y que proviene de *-iso* (igual) y *topos* (lugar); se importa de la ciencia físico-química para aplicarlo al análisis semántico⁵²⁰. Así, los semas pueden convertirse en un isótopo de algún tema expuesto en un poema:

⁵¹⁹ Grupo μ , *op. cit.*, p. 80.

⁵²⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 1997. p. 289.

Isotopía es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia. (...) ⁵²¹

Este concepto es uno de los apoyos básicos, pues se orienta hacia el significado. En especial hacia los metasememas y metalogismos. Los primeros:

[...] designan mejor la naturaleza de las operaciones en cuestión, recubre en general lo que tradicionalmente ha sido denominado como los «tropos». Por otra. El estudio de los «cambios de sentido», por llamarlos de alguna manera, abordan de frente el problema capital, y no solamente de la retórica, sino de toda ciencia o filosofía del lenguaje. ⁵²²

Se recuerda que: “Remitiendo a la terminología propuesta por Pottier y Greimas, consideraremos la palabra, o más exactamente el *lexema* (unidad mínima del discurso) como una colección de semas (unidades mínimas de sentido), de los cuales unos son *nucleares* y otros *contextuales*.”⁵²³ Si los semas son iterativos se les da el nombre de *clasemas*. Justo aquí es donde se une esta teoría con la de Ullman y Lyons, pues los clasemas forman lo que se ha revisado como campo semántico. Las figuras que se contemplan dentro de los metasememas son: sinécdoque, metáfora, comparación, metonimia y oxímoron.

Para organizar los clasemas y las figuras retóricas en el nivel de la semántica, se recurren a los modelos planteados por el Grupo μ :

- a) El primer modelo se divide en dos: uno cuando existe similitud entre los elementos que conforman un grupo (campo semántico o clasemas), por ejemplo: pino, pirú, roble, caoba, etcétera; dos, cuando un *todo* se descompone en sus partes, por ejemplo: hombre, mano, brazo, cabeza, pierna, etcétera.
- b) El segundo modelo también se divide en dos: uno, de lo *concreto* y de lo *abstracto*; dos, de *equivalencia* (flor=mujer, comparten el sema de la belleza) y de *oposición* (noche-día, el sema que comparten es ser contrarios).

⁵²¹ *Id.*

⁵²² Grupo μ , *op. cit.*, p. 155.

⁵²³ Grupo μ , *op. cit.*, p. 159.

En el cuarto nivel, el de los metalogismos, las imágenes parten de los significados que se asocian (significado del significado: semiótica). Estos serán los mecanismos principales de comparación, las imágenes poéticas engendradas de la semántica se relacionan o chocan de tal manera que desatan otros significados.

En suma, el metalogismo exige el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría dar de éste. Por vía de los metasememas asociados, puede llegar accidentalmente a modificar el sentido de las palabras, pero en un principio contradice los datos reputados inmediatos de la percepción o de la conciencia.⁵²⁴

El metalogismo entra plenamente en el área —el Grupo μ no lo indica así— de la semiótica, pues estructura significados con los significados. De la misma manera que los metasememas son la base para estructurar el sentido literal, entonces los metalogismos son las columnas de la semiótica de la imagen. Después de ser identificados se podrá dar sentido a esa organización descriptiva. Por esto, como se afirmó anteriormente, los niveles (métrico y retórico) son descriptivos, mientras que los sentidos (literal, moral y celeste) interpretan. Se subraya que a partir de los metalogismos, el sentido adquiere una importancia primordial para explicarlo, es por esto que se relaciona con la lógica y las figuras del pensamiento. Sin embargo, son parte de la retórica porque describen procesos o relaciones: supresión (lítote), adjunción (hipérbole, pleonasma, antítesis) y la permutación.

Tanto los metasememas como los metalogismos cimientan los temas y el sentido literal. Se propone un método que permita un panorama general de un grupo de poemas. El análisis retórico segmenta el poema según su composición (estrofas) de las cuales se extrae la imagen retórica principal. Se busca el efecto que produce una figura retórica específica según el siguiente esquema:

METASEMEMA	METALOGISMO
Equivalencia (metáfora)	Supresión (lítote)
Causa/efecto (metonimia)	Adjunción (hipérbole, pleonasma, antítesis)
Todo/partes (sinécdoque)	Supresión/adjunción
Oposición (oxímoron)	Permutación
Concreto/abstracto	

⁵²⁴ *Ib.*, p.204.

Finalmente, para una aplicación de esta teoría se necesita una adaptación que permita un análisis práctico. Debido a que esta propuesta puede extenderse y tendrá algunos elementos teóricos que no enriquecen el análisis, como es la descripción de los procedimientos en los metalogismos, se simplifica con los riesgos e imprecisiones que esto conlleva.

La propuesta retórica se base en una primera división con base en los procedimientos antes mencionados: repetición, equivalencia y oposición. Es una propuesta que resume la complejidad retórica y pretende ser aplicable al análisis. Dentro de estos tres procedimientos se seleccionan las figuras retóricas (de ornato) más recurrentes en la poesía analizada; en especial se hace énfasis que se orientan hacia lo que serían los metasemas, aunque en el caso de la repetición es comprensible que también se afecte al nivel. El análisis de la poesía estudiada en esta tesis se basa en el siguiente esquema:

Repetición Reduplicación	epanaplesis	X...X
	anadiplosis	...X/X...
	epanadiplosis	X.../...X
	anáfora	X.../X.../X...
	paronomasia	
Equivalencia	Comparación	
	Metáfora	
	Metáfora	
	Catacrexis	
Oposición	Oxímoron	
	Antítesis	
	Paradoja	

Sentido literal

Una de las columnas del sentido literal descansa sobre el nivel retórico. Gracias a este nivel se puede crear la imagen poética y el tema. En este *sentido* se conforma la denotación del poema (su semántica). Se tiene que precisar que las figuras retóricas por sí solas no conllevan la interpretación, se necesita estructurar las figuras en un gran tema, en una especie de clasema que unifique todas sus imágenes que nacen de la retórica.

El Grupo μ utiliza semas, sememas y clasemas para conformar un metasemema. La relación entre ellos se establece por relaciones de equivalencias todo-partes, oposición (adjunción) y causa efecto. Greimas expone el término de isotopía. Esta propuesta es lo que Ullman menciona como contexto verbal para conformar un campo semántico. Lyons menciona: denotación-connotación, general-particular, antonimia-sinonimia, oposición-igualdad, hiperónimo-hipónimo, parte-todo⁵²⁵. Hume plantea las categorías de relación que son siete: lo parecido, lo idéntico, espacio-tiempo, cantidad, cualidad, contrarios y causa-efecto.⁵²⁶ Todas estas propuestas están orientadas a lo que aquí se denomina como sentido literal.

Para conformar este *sentido*, primero se parte de la dicotomía palabras plenas y palabras formas.⁵²⁷ Sólo se toman las primeras. Luego se elabora el contexto verbal.⁵²⁸ Esta idea se relaciona con la propuesta retórica arriba presentada. Se busca en cierta manera repetir lo que el poema expone, pero cortándolo como una disección —el cuerpo es mutilado—, se busca entender el poema y al mismo tiempo verificar qué se está entendiendo del poema. Se redacta un enunciado (inicia con mayúscula y termina con punto) por estrofa o periodo, cada enunciado puede tener varias oraciones según imágenes que partan de las “palabras plenas”. Esta primera redacción es extensa, pero nunca puede ser igual o mayor al poema mismo, se trata de sintetizar.

Una vez expuesto este sistema donde los sememas o hiperónimos adquieren una organización y se explica la relación que hay entre ellos (todo-partes, equivalencia u oposición), entonces surge el clasema o el hiperónimo. Entonces aparece la conformación plena de una imagen poética, la cual conlleva, acompaña o propone un tema. Éste representa la *suma*, es la imagen poética *genérica* y abstraída. Esto es como ir creando el mundo propuesto por el poeta, un mundo que lo presenta por medio de su obra poética. Entonces se expone en este sentido su concepción del amor, de la tristeza, del tiempo, de la fortuna, etcétera. En algunos casos los poemas presentan referencias culturales, en este sentido es

⁵²⁵ *Ib.*, p. 294.

⁵²⁶ *Supra*, p. 172.

⁵²⁷ *Supra*, p. 171.

⁵²⁸ *Supra*, p. 172.

donde se aclaran, se revisan las historias, por ejemplo, si se refiere a un mito o suceso histórico.

En el análisis del sentido literal, los poemas serán agrupados según sus imágenes que orientan hacia un tema común, el cual será propuesto con base en las imágenes poéticas recurrentes. René Wellek y Austin Warren escriben: “La imagen es tema que entra tanto en la psicología como en los estudios literarios”.⁵²⁹

Un tema, dentro de los estudios literarios, de tal o cual poeta puede ser argumentado por los hiperónimos y realizar un trabajo de constantes y excepciones lo cual revelará cuáles son las imágenes recurrentes del autor. El tema de cada poema formará un grupo y en este sentido se convierte en un subtema de un grupo mayor. Estos subtemas servirán posteriormente para crear una interpretación en los sentidos moral y celestial según la adaptación que se ha realizado de León Hebrero y el neoplatonismo.

A manera de simplificación y, de la misma manera que en el nivel retórico, se propone un esquema que permita un análisis práctico. Primero sobre los temas que aparecen más en esta poesía, pues la lista puede ser interminable. Se utilizan nueve pares de antónimos que a su vez se relacionan ellos mismos para dar subtemas, de tal manera que quedaría el siguiente cuadro:

	Amor - Muerte	Tiempo - Espacio	Sueño - Vigilia	Razón - Locura	Guerra - Paz	Deseo - Inapetencia	Satisfacción - Dolor	Busqueda - Hallazgo	Presencia - Ausencia
Amor - Muerte	X	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema
Tiempo - Espacio	Subtema	X	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema
Sueño - Vigilia	Subtema	Subtema	X	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema
Razón / Locura	Subtema	Subtema	Subtema	X	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema
Guerra - Paz	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	X	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema
Deseo - Inapetencia	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	X	Subtema	Subtema	Subtema
Satisfacción - Dolor	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	X	Subtema	Subtema
Busqueda - Hallazgo	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	X	Subtema
Presencia - Ausencia	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	Subtema	X

⁵²⁹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, tr. José María Gimeno, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1966, p. 222.

Las imágenes como tal son aquellas que aparecen en el poema, pero que pueden estructurarse según el elemento sustantivo que aparezca como la naturaleza, la mirada o la corte. Estos elementos sustantivos expresan un tema de los mostrados arriba o subtemas, según las combinaciones posibles. Es una abstracción de las palabras plenas que aparecen en los poemas y las combinaciones más generales. Es cierto que pueden aparecer algunos asuntos o aspectos que no se tomen en cuenta en la tabla o en los elementos sustantivos, pero es necesario delimitar por la misma razón ya antes mencionada: un fin práctico.

En el sentido moral (contexto e intertextualidad):

El sentido literal apunta al sentido moral, del mismo modo que la semántica apunta a la semiótica. Este sentido se orienta hacia el contexto, las áreas del conocimiento que ayudan a su significado son la historia, la sociología y la mitología (también es nombrado *sentido histórico*). Se puede relacionar con el contexto cultural de Ullman⁵³⁰

Uno de los primeros puntos de contacto evidente es la biografía. No en el sentido de entender la vida del autor para luego interpretar el texto, sino que la biografía se convierta en un apoyo del poema. Es un problema de la relación autor-texto. Se debe especificar que no es el autor que interesaría al historiador o al biógrafo, sino el autor que nace del mismo texto y que puede ser entendido desde su contexto cultural, es el autor al cual hace referencia Mijail Bajtín⁵³¹

Además de la biografía, en este *sentido* se revisan las referencias que el poema presenta sobre algún asunto de la cultura en que surgió o del pasado que la influyó: tiempo-espacio, una persona célebre (el mecenas), alguna costumbre, una obra de arte, incluso una obra literaria que haya inspirado la obra. También se revisa si aparece algún personaje de ficción, religioso o mítico. De igual modo, si se necesita precisar algún concepto o valor, por ejemplo si el amor que trata la

⁵³⁰ *Supra*, p. 124.

⁵³¹ Ver Mijail, Bajtín, *Estética de la creación verbal*. tr. Tatian Bubnova, México, Siglo XXI, 2003.

obra es religioso o pagano. Se reitera que en este *sentido*, se debe tener cuidado de no utilizar el poema como pretexto para la historia y sí utilizarla como una herramienta para el análisis literario.

El sentido celeste (interpretaciones y búsqueda de universales):

Éste es un *sentido* más general y abstracto que el *sentido moral*. Las áreas del conocimiento que lo apoyan son la filosofía y la psicología (entendida como una generalización que ayuda a entender los símbolos). Por ejemplo relacionar las imágenes y el tema con la filosofía neoplatónica o cuando un personaje mitológico adquiere la característica de un símbolo. En este punto es donde se encuentra una universalidad o como diría Alfonso Reyes: “Una mentira práctica, pero una verdad psicológica”. Los universales tienen un valor de ejemplificación que trasciende el tiempo y le proporciona vigencia al arte.

3. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA POESÍA DE DOS POETAS ESPAÑOLES Y UNO NOVOHISPANO DEL RENACIMIENTO

3.1. JUAN BOSCÁN

3.1.1. Ediciones de las obras de Boscán

En 1543 aparece el libro titulado *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*, editadas por Carles Amorós en Barcelona. En la sección a “A los lectores” se puede leer lo siguiente:

“[...] sabemos que los tenía repartidos en cuatro libros. En el primero las primeras cosas que compuso, que son coplas españolas y en el segundo canciones y sonetos a manera de los italianos, y en el tercero, epístolas y capítulos y otras obras también a la italiana, en el cuarto, quería poner las obras de Garcilaso [...].⁵³²

Al año siguiente, Martín Nucio edita el texto *Las obras de Garcilaso de la Vega* en Amberes; a pesar de que no aparece el nombre del poeta catalán, sí aparecen sus obras y se agrega el poema la “Conversión de Boscán”. En total, hasta 1597, la obra de Boscán se reeditó en veintiún ocasiones.⁵³³

En 1569, aparece *Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega* editado en a casa de Mathias Gast a costa de Simón Borgoñón en Salamanca. Se inician las ediciones que excluyen la obra del poeta catalán y dejan las composiciones del toledano solas. Con la misma exclusión, en 1574 se edita *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez. Cathedrático de Rethórica en Salamanca*. Parece que desde este año, al mismo tiempo que el número de ediciones exclusivas a la obra de Garcilaso van en aumento, también la crítica negativa de las obras de Juan Boscán.

Dentro de las ediciones importantes, se debe mencionar la que aparece en 1875 de William Ireland Knapp con el título *Las obras de Juan Boscán: repartidas en tres libros*, pues puede afirmarse que es la primera que publica sus obras sin las de Garcilaso. Posteriormente, en 1957, aparece la edición de Martín de Riquer

⁵³² “A los lectores” en *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*, Carles Amorós, 1563, p. 1. v.

⁵³³ “Introducción” en Juan Boscán, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 16.

en Barcelona 1957.⁵³⁴ Ambas ediciones han servido como bibliografía directa de varios estudios durante el siglo XX.

Para el estudio de la obra de Boscán en esta tesis, se usará la edición de Carlos Clavería de 1999 quien precisa: “[...] volveré a tomar como base los textos impresos por Amorós y anotaré sólo las variantes [...]”⁵³⁵. El “Libro I” está conformado por veintiocho poemas de tradición española y el “Libro II”, por ciento dos poemas con influencia italiana. Para aplicar el análisis se respetará el orden de aparición de los poemas en esta edición.

Según esta publicación, el “Libro III” está compuesto por el poema “CXXXI Leandro”, “CXXXII Capítulo”, “CXXXIVb Respuesta de Boscán a Don Diego de Mendoza” y “CXXXV Octava Rima”, poemas que merecen un estudio aparte porque son muy extensos y tienen un matiz épico (narrativo) y ensayístico (en el caso de las respuestas). El “Libro IV” de la edición de Carlos Clavería contiene algunas epístolas poemas de circunstancia, y algunos sonetos y canciones que se le atribuyen, no corresponde al “Libro IV” de la edición de Carlos Amorós.

3.1.1.1. Libro I

Sobre el orden de la edición de Juan Boscán, don Marcelino Menéndez Pelayo comenta:

De los tres libros en que Boscán distribuyó sus poesías, el primero, que contiene sin duda las más antiguas, y debe creerse (a lo menos en la mayor parte de su contexto) anterior a las pláticas que en Granada tuvo con Navagero, está formado de coplas y canciones españolas, escritas enteramente en el estilo de los poetas cortesanos de fines del siglo XV.⁵³⁶

Agrega varios adjetivos que revelan que tenía a esta poesía del “Libro I” en una consideración muy baja:

[...] de inspiración verídica y profunda, [...] Son coplas fútiles y alambicadas, agudezas de sarao palaciego tan pronto dichas como olvidadas, burlas y motejos que no sacan sangre: algo, en suma, que recrea agradablemente el oído sin dejar

⁵³⁴ Antonio Armisen, *Estudios sobre la lengua de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza/Libros Pórtico, 1984, p. 336.

⁵³⁵ Juan Boscán, *Obra completa*, ed, Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

⁵³⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán, estudio crítico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 211.

ninguna impresión en el alma. [...] simular cuitas amorosas, esquivaces, favores y desdenes, [...] En la escuela antigua no es más que un frívolo cortesano, uno de los imitadores más atildados de una tradición enervada y caduca.⁵³⁷

Y agrega que, junto a Cristóbal de Castillejo, es un poeta “mucho menos feliz y de menos ingenio, pobre de fantasía y de invención”.⁵³⁸ Desde esta perspectiva, los juicios de Menéndez Pelayo desaniman cualquier estudio del primer libro. Sin embargo algunos de ellos pueden ser cuestionados pues no tienen la suficiente fuerza argumentativa. Parece más el ejercicio de su gusto como lector del siglo XIX. ¿Cómo determinar algunos adjetivos como el de *simulación*?, ¿cuándo un poeta simula o escribe lo que siente?, en esencia la literatura es un artificio. Otro caso es el de determinar la idea de *impresión en el alma* como un valor de la buena literatura, pues ¿cómo saber si se dejó esta impresión o no? Otra observación es el calificativo que tiene el “Libro I” como el resultado de una poesía *cortesana* y *frívola*; se puede contraargumentar el cambio de código según la época: lo que es un contenido circunspecto en una época, para otra no lo es. En general se cree que el camino que apunta Marcelino Menéndez esteriliza a la crítica del “Libro I”. En cambio, se rescata de don Marcelino el calificativo para este libro de: “versos de sociedad” o “versos de la primera manera”.

Antonio Armisen afirma que la mayoría de los poemas del “Libro I” se conciben primero como composiciones independientes y luego se reúnen para su publicación. Indica que se pueden entender como piezas sueltas y que tienen una unidad temática alrededor de la crisis amorosa.⁵³⁹ Sin embargo, cree que no es una organización azarosa, pues sí existe una intencionalidad en su agrupación; primero, se une a la propuesta de James Pyle Wickersham Crawford en cuanto a dividir el “Libro I” en dos partes: grupo uno de la composición III a la XVII y segundo grupo de XVII al poema XXVIII; luego contraste el manuscrito de Lastanosa-Gayangos con la edición de Carles Amorós, pues el primero ya

⁵³⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán, estudio crítico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, pp. 211-212.

⁵³⁸ *Ib.*, pp. 212-213.

⁵³⁹ Vid. Antonio Armisen, *Estudios sobre la lengua de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza/Libros Pórtico, 1984, pp. 349-350.

mantiene un orden significativo que se repite en la edición entregada por Ana Girón, sólo hacen falta algunos poemas que se agregan;⁵⁴⁰ por último observa que está formado por veintiocho composiciones y de éstas sólo una no es octosilábica.⁵⁴¹ Conduce su conclusión hacia la idea de que Boscán buscó en esta organización un orden que puede basarse en un sustento matemático, oculto y simbólico, incluso que este orden se deriva del *Timeo* y de los Comentarios de Macrobio.⁵⁴²

3.1.1.2. Libro II

Este es el libro que, en términos de Marcelino Menéndez, se puede calificar como la segunda manera, compuesto por sonetos y canciones al estilo italiano. Armisen plantea la posibilidad de realizar divisiones a éste y otra vez coincide con Wickersham Crawford quien ha intentado explicar el orden de las poesías del Libro II como directamente relacionado con la biografía amorosa. Una primera parte sería la que va de las primeras composiciones hasta XXIX; una segunda, la que inicia en LX y llega hasta CXXVIII donde aparece el tema del nuevo amor.⁵⁴³ Armisen acepta la idea de una transición entre el amor que se plantea en el Libro I hacia el II.⁵⁴⁴ Sobre esto mismo se fundamenta en David Darst para considerar que la canción CXXX es parte de un nuevo amor que, para los lectores cultos, es a la manera del *Canzoniere* de Petrarca. Esto se ha tratado como en nacimiento o como se titula el poema “Conversión de Boscán”:

[...] Libro II una función activa que entiendo según la concepción de la amistad y el amor platónico, y está asociada íntimamente al conjunto. Las ideas del amor y la amistad de Marcelo Ficino explican esta aspiración a la Gloria y a la eterna contemplación de Dios.⁵⁴⁵

⁵⁴⁰ *Ib.*, pp. 350-351.

⁵⁴¹ *Ib.*, p. 356.

⁵⁴² *Ib.*, p. 358.

⁵⁴³ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 383.

⁵⁴⁴ *Ib.*, p. 384.

⁵⁴⁵ *Ib.*, p. 411.

3.1.2. Nivel métrico

3.1.2.1. Nivel métrico del “Libro I”

Los veintiocho poemas del “Libro I” adoptan cuatro formas métricas: versos sueltos, villancico, canción medieval, coplas reales y unas composiciones que titula como “otras”. Algunas de estas formas pueden ser vistas desde otro punto de vista, por ejemplo, Marcelino Menéndez especifica que son “coplas de pie quebrado, quintillas dobles, glosas y villancicos”.⁵⁴⁶ En el caso de los villancicos y las coplas no hay diferencia, pero la canción medieval puede ser entendida como una quintilla doble y las que llevan el título de “otras” pueden ser entendidas como glosas, este último caso será explicado más adelante.

La composición de versos sueltos (también nombrados *versi sciolti*) es una sucesión de endecasílabos sin estructura estrófica ni rima. Se usan para la expresión inmediata de las ideas: poemas didácticos, filosóficos⁵⁴⁷, narrativos, epístolas, sátiras⁵⁴⁸ o traducciones de textos de la Antigüedad. Su uso en España inició según Tomás Navarro⁵⁴⁹, desde el siglo XVI; Rudolf Baehr⁵⁵⁰ afirma que Garcilaso es el primero que la introduce según los modelos de G. G. Trissino, L. Almanni y Bernardo Tasso. En cambio, Antonio Quilis especifica que: “Boscán es el que introduce esta forma en España”⁵⁵¹. De su “Libro I”, sólo el poema “A la duquesa “¿A quién daré mis amorosos versos...” utiliza los versos sueltos, lo cual hace especular que se debe a su intención epistolar y a su necesidad de mostrarse como epígono del humanismo italiano.

La segunda composición del “Libro I” es el villancico. Tiene una estructura fija, compuesta generalmente por dos estrofas: la primera es un estribillo inicial que se le suele llamar también cabeza, letra o tema⁵⁵² que tiene un número variable de versos que va de dos a cuatro. La segunda estrofa se divide en dos mudanzas y una vuelta. Si más de dos estrofas aparecen, el estribillo se mantiene

⁵⁴⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán, estudio crítico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 212.

⁵⁴⁷ Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, 7ª ed. México, Colección Málaga, 1977, p. 170.

⁵⁴⁸ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2004, p. 169.

⁵⁴⁹ Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁵⁰ Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁵⁵¹ Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁵² José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 217-218.

y el último verso de las vueltas se repite. Las dos mudanzas son estables: están conformadas por dos versos cada una, de tal manera que ambas forman una cuarteta o una redondilla. En cambio, en cuanto al número de versos, la vuelta es variable⁵⁵³: tiene de dos a cuatro (similar al estribillo). De esta manera, cada estrofa (las mudanzas más la vuelta) está constituida de seis a ocho versos octosílabos (a veces hexasílabos) en total.

El villancico, según Pierre Le Gentil (citado por José Domínguez Caparrós⁵⁵⁴), se relaciona con la canción medieval y el zéjel; estas tres composiciones españolas a su vez tienen nexos con el *virelai* francés y la *dansa* provenzal, y es posible que todas estas composiciones tengan su origen en la canción románica. Por otro lado, Tomás Navarro Tomás comenta que procede de la adaptación de la tradición gallego-portuguesa. Según Rudolf Baehr, el nombre de villancico es utilizado sólo para el estribillo —de donde viene su nombre—, luego, hacia el siglo XV, será aplicado para toda la composición; agrega que aparece por primera vez con el Marqués de Santillana.⁵⁵⁵

El “Libro I” de las obras de Boscán contiene dos villancicos, uno con tema amoroso y otro con uno jocoso. El primero de ellos, “El Villancico, Si no os uviera mirado”⁵⁵⁶, está compuesto sólo por el estribillo y la estrofa; en casi todo sigue las reglas, excepto en que el segundo verso del estribillo y el de la vuelta se componen de tetrasílabos; este detalle proporciona la idea de un poeta que conoce bien las reglas, pero que también gusta de experimentar, pues adopta la copla de pie quebrado que según David Darst puede ser también parte normal de una estructura del villancico: “Two of lines, however, have only four syllables each; that is, they are in pie quebrado. The poem thus fulfills the normal format of villancico [...]”⁵⁵⁷

El segundo villancico, “XXII Villancico del mismo y de Garcilaso de la Vega a don Luis de la Cueva porque bailó en palacio con una dama que llamaban la pájara”, contiene una cabeza de tres versos y diez estrofas de siete versos

⁵⁵³ José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 217-218.

⁵⁵⁴ *Ib.*, p. 219.

⁵⁵⁵ Rudolf Baehr, *Arte del verso*, 7ª ed. México, Colección Málaga, 1977, pp. 322-323.

⁵⁵⁶ Juan Boscán, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁵⁷ David H. Darts, *Juan Boscán*, Boston, Twayne Publishers, 1978, p. 31.

octosílabos. Con lo cual también se puede notar que es una variante de la regla mencionada. Cada una de esas estrofas está escrita, según lo señala el mismo poema, por un poeta diferente; es una tradición de la poesía catalana según Martín de Riquer: “En los poemas colectivos, a que tan aficionados eran los ingenios catalanes cuatrocentistas y que consistían en exponer algún conflicto amoroso a base de citas ajenas, [...]”⁵⁵⁸ Este poema tiene experimentaciones en lo formal y también en la unión de lo que en Cataluña se usaba y el villancico de tradición castellana o al menos escrito en castellano. Detalle que podría revelar azar en otro poeta, pero en Boscán, es una constante y nada de eventualidad.

La tercera forma poética es la “canción” que tiene las características de la “canción medieval” (también llamada trovadoresca). Está conformada por tres secciones (similar al villancico): la primer estrofa es el tema (normalmente es una redondilla, pero puede ser una estrofa de tres, cinco o seis versos); la segunda se compone de dos mudanzas que conforman una redondilla con una rima diferente al tema, y la tercera es una vuelta que tiene la misma extensión, los mismos elementos y disposición de las rimas que el tema inicial. El asunto de las canciones medievales: “contiene un tópico del amor cortesano”⁵⁵⁹. Según Antonio Quilis, el origen se encuentra en la cansó provenzal que a su vez proviene de la canción italiana de Dante⁵⁶⁰. Según Tomás Navarro Tomás, su cultivo fue abundante en el siglo XV y se prolongó hasta el siglo de oro⁵⁶¹.

El “Libro I” contiene cinco canciones: tres de ellas⁵⁶² respetan la estructura métrica de la canción medieval; mientras que las otras dos modifican el número de versos: quince por estrofa⁵⁶³ en vez de doce. Sin embargo, estos dos poemas se apegan al modelo porque la vuelta tiene la misma rima que el tema o cabeza. Estos cambios muestran que Boscán, en el uso de la canción medieval, transforma el modelo original.

⁵⁵⁸ Martín de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico: Casa del Arcediano, 1945, p. 30.

⁵⁵⁹ Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, tr. K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica, Manuales, 25), p. 327.

⁵⁶⁰ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 147-148.

⁵⁶¹ Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, 7ª ed. México, Colección Málaga, 1977, pp. 147-148

⁵⁶² Poemas V, IX, XXII en Juan Boscán, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 55.

⁵⁶³ X Canción “¿Qué vida de tantos males” y XXVI Canción “Gran esfuerzo da el vivir” en Juan Boscán, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

La cuarta composición utilizada es la copla real, también nombrada décima falsa o estancia real. Rudolf Baehr cita a Rengifo: “La copla real se compone de dos redondillas de cinco versos, las cuales pueden llevar unas mismas consonancias; o la una unas, y la otra otras, y esto es mejor” (Arte poética, cap. XXIII).⁵⁶⁴ Según Navarro Tomás quien divulgó esta forma fue Juan de Mena.⁵⁶⁵

Aparecen dieciséis poemas, lo cual expone que la copla real es la composición más utilizada por Boscán en el “Libro I”. La marca constante de estos poemas son los diez versos por estrofa. Otra marca menos utilizada es el uso de octosílabos, pues algunas coplas presentan algunas variantes: siete de ellas tienen inserto uno o tres tetrasílabos. Otra variante es que el poema “XVIII Glosa de justa fue mi perdición ‘Bien supo el amor qué hizo’” tiene al final de sus catorce estrofas un verso suelto que juntos conforman otra composición.

La extensión es muy variable, puede ir de dos hasta treinta estrofas. En cuanto a la rima también existen cambios, la primera redondilla de la estrofa puede tener las siguientes posibilidades: aabba, abbab, abbaa, abaab, ababa; la segunda redondilla de la estrofa: ccdcd, ccddc, cddcd y cdcdc; tal variedad puede interpretarse como que Boscán escudriñó en diferentes posibilidades de la copla real, dentro de cierto molde experimentó con combinaciones y extensiones.

Por último tenemos estructuras que, dentro del contexto del “Libro I”, son difíciles de clasificar: los poemas VII⁵⁶⁶, XII⁵⁶⁷, XIII⁵⁶⁸ y XXIV⁵⁶⁹. El título que tienen es “otras”, lo cual hace preguntar: ¿a qué se refiere? No son coplas reales ni canciones medievales; villancicos y versos sueltos son masculinos; quizá se refiera a otras composiciones. El número de versos por estrofa puede darnos una guía, pues todos estos poemas están formados por estrofas que tienen siete, nueve, once o trece versos, todos números impares. Los versos son principalmente octosílabos y sólo dos tienen intercalados tetrasílabos. El único autor que comenta sobre estos tipos de estrofas es Navarro Tomás: son

⁵⁶⁴ Rudolf Baehr, *op. cit.*, p. 297.

⁵⁶⁵ Tomás Navarro, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁶⁶ “VIII Otras ‘Señora, pues que no’spero’” en Juan Boscán, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 55.

⁵⁶⁷ “Otras a la tristeza ‘Tristeza, pues yo soy tuyo’” en Juan Boscán, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁶⁸ “Otras ‘Señora, libre me siento’” en Juan Boscán, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶⁹ “Otras del mismo a una partida ‘El que de vos se partiere’” en Juan Boscán, *op. cit.*, p. 102.

estructuras que funden dos o más formas poéticas utilizadas durante el siglo XV: las estrofas con siete versos son la unión de una redondilla más un terceto⁵⁷⁰; la de nueve versos es la unión de un cuarteto y un quinteto; en el caso de once sílabas su división debe ser de cinco y seis⁵⁷¹; y para la estrofa de trece versos, se entiende que son dos sextillas más un octosílabo final⁵⁷².

Una conclusión del nivel métrico del “Libro I” es que Juan Boscán utilizó composiciones tradicionales para el siglo XVI, pero nunca de una manera ortodoxa. Lo cual puede interpretarse como una imperfección o como un deseo de experimentación. Esta segunda afirmación parece que corresponde más un poeta que le toca la crisis en términos orteguianos, quizá las formas tradicionales no cerraban sus intenciones y provocaban una búsqueda constante. Es decir, parece que no le son suficientes las estructuras preestablecidas y que existe una necesidad de renovación. Lo que sería difícil afirmar es si esta necesidad de transformar proceda de su educación humanista o se trata de un caso aislado. De cualquier manera, deja la idea de un poeta no conforme con las composiciones formales de sus contemporáneos.

3.1.2.2. “Libro II”

El “Libro II” está compuesto por noventa y dos sonetos y diez canciones. Boscán introduce las siguientes formas italianas: el soneto, la canción, el terceto, la octava rima y el verso suelto (comentado arriba).

Don Marcelino Menéndez Pelayo comenta la carta a la Duquesa de Soma, donde Boscán se presenta como un innovador⁵⁷³. El poeta catalán escribe a la Duquesa que no se conocen endecasílabos antes que él en España. Marcelino Menéndez aclara que se refiere al endecasílabo italiano, pues era seguro que

⁵⁷⁰ Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁷¹ *Ib.*, p. 131.

⁵⁷² *Ib.*, p. 133.

⁵⁷³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán, estudio crítico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, pp. 147-148.

Boscán conociese los de tradición hispana.⁵⁷⁴ Para emitir esta afirmación, el crítico santanderino realiza una revisión del origen de este tipo de verso:

El endecasílabo, como todos los demás versos de las lenguas romances, no nació por generación espontánea, ni es un producto original de la Edad Media, sino que se derivó por evolución interna de un tipo clásico preexistente, de un metro que en su origen fue cuantitativo, el cual, pasado a la poesía popular y a la eclesiástica, perdió la cantidad prosódica y conservó el ritmo acentual, que de elemento secundario que era en la prosodia antigua, se convirtió en dominante. Al mismo tiempo el número de sílabas, que era variable en la métrica antigua por la compensación de largas y breves, hubo de ser invariable en los versos modernos, donde todas las sílabas habían llegado a tener el mismo valor.”⁵⁷⁵

Aumenta que fue un proceso de simplificación de los metros antiguos.⁵⁷⁶ Establece tres grupos de versos análogos con el endecasílabo: a) el decasílabo épico francés, b) el endecasílabo lírico provenzal y c) el endecasílabo italiano. Los primeros tienen, a diferencia del último, su acentuación en la cuarta y la séptima conocidos como versos de gaita gallega.⁵⁷⁷ No descarta la influencia que entre estos se pudo haber dado y que sería difícil determinar al original. El último grupo tiene su origen en Petrarca.⁵⁷⁸

El endecasílabo lírico de Provenza proviene de los endecasílabos catalán y galaico –portugués, y aparece mucho antes que el italiano.⁵⁷⁹ Por ejemplo, en Cataluña se presentan los endecasílabos de Lorenzo Mallol, Jordi de Sant Jordi y de Ausias March⁵⁸⁰, que pueden imitar algo el petrarquismo pero no respetan la forma. Se puede pensar en los sonetos de Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana, pero Menéndez Pelayo indica que “[...] es, por decirlo así, un endecasílabo incipiente, un aprendiz de endecasílabo. Falta muchas veces el acento en la sexta, aunque nunca en la cuarta y en la décima; y en vez de la octava suele acentuarse la séptima, como en el verso gallego.”⁵⁸¹ De esta manera concluye el crítico santanderino que Boscán en su carta a la Duquesa de Soma se

⁵⁷⁴ *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán, estudio crítico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 148.

⁵⁷⁵ *Ib.*, p. 156.

⁵⁷⁶ *Ib.*, p. 157.

⁵⁷⁷ *Ib.*, p. 164.

⁵⁷⁸ *Ib.*, p. 165.

⁵⁷⁹ *Ib.*, p. 166.

⁵⁸⁰ *Ib.*, p. 171.

⁵⁸¹ *Ib.*, p. 186.

refiere al endecasílabo italiano acentuado en la segunda y sexta o en segunda cuarta y octava.

Boscán ha recibido constantes censuras a lo largo de los siglos, incluso desde muy temprano se separaron sus poesías de las de Garcilaso por el mal uso que realizó de este tipo de metro. Desde Francisco Sánchez de las Brozas hasta Andrés Bello, se señalan imperfecciones en sus versos como: la acentuación irregular y el uso de los versos agudos que son contrarios al modo italiano.⁵⁸²

Menéndez Pelayo expone que los críticos quisieron ver en sus versos la misma calidad que los de Garcilaso, por eso se les calificó de versos agrestes. Destaca que se deben entender los versos de Boscán como un proceso de aclimatación de la lengua italiana a la castellana, se entiende como un poeta innovador y experimental.⁵⁸³ Se podría agregar a esta propuesta que sería muy razonable este hecho si se piensa en poetas de distinta generación, lo que no permitiría que se leyeran de la misma manera. Por otro lado se destaca que estas afirmaciones han sido sobre todo y únicamente enfocadas a la parte de la métrica y no sobre la imagen poética.

3.1.2.2.1. Nivel métrico del “Libro II”:

los sonetos de Juan Boscán

Los sonetos mantienen la estructura sin cambios: catorce versos endecasílabos organizados en dos cuartetos y dos tercetos, los primeros tienen una rima invariable en ABBA:ABBA, los tercetos presentan cambios. En el caso de los noventa y dos sonetos de Boscán, las variantes son las siguientes:

Número de sonetos que utilizan la variante	Rima de los tercetos
31	CDC:DCD
21	CDC:CDC
21	CDE:CDE
18	CDE:DCE
1	CDE:DEC

⁵⁸² *Ib.*, p. 193.

⁵⁸³ *Ib.*, pp. 198-199.

Como se ha comentado este esquema se basa en la edición de Carlos Clavería, mientras que estudios anteriores han tenido como base *Las obras de Juan Boscán repartidas en tres libros*, ed. William I. Knapp, Madrid, Librería de M. Murillo, 1875. Al parecer es la primera edición de sus obras publicadas de manera independiente de las de Garcilaso. Sobre esta edición se presentan las siguientes clasificaciones

Según Marcelino Menéndez: “los tercetos pertenecen a uno u otro de los esquemas regulares: CDE:CDE o CDC:DCD”.⁵⁸⁴ Martín de Riquer propone lo siguiente:⁵⁸⁵

Número de sonetos que utilizan la variante	Rima de los tercetos
29	CDC:DCD
24	CDC:CDC
19	CDE:CDE
19	CDE:DCE
1	CDE:DEC
1	CDE:EDC (libro IV)

David Darst, además de afirmar que la acentuación más común es sobre la 2, 6, 10, propone:⁵⁸⁶

Número de sonetos que utilizan la variante	Rima de los tercetos
27	CDC:DCD
24	CDC:CDC
19	CDE:CDE
20	CDE:DCE

Como se nota aparecen variantes significativas, en cambio como una contante se puede decir que la estructura que predomina es CDC:DCD. Por otro lado, casi siempre respeta el fin de una estrofa con el fin de un enunciado, es decir no recurre a encabalgamientos entre estrofas. Parece que se somete a la forma italiana, pero su espíritu de búsqueda provoca variantes.

⁵⁸⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán*, estudio crítico, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 204.

⁵⁸⁵ Martín de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico: Casa del Arcediano, 1945, pp. 55-57

⁵⁸⁶ David H. Darst, *op. cit.*, p. 53.

3.1.2.2.2. Nivel métrico del Libro II:

Las canciones de Juan Boscán

Por último aparecen las canciones italianas: “Nadie puede disputar a Boscán el lauro de haber introducido en España la canción de estancias largas, que es la más noble y artificiosa composición de la poesía toscana.”⁵⁸⁷ Estas estancias (o estrofas) son una de sus principales características de la canción italiana⁵⁸⁸. Sus estrofas se componen desde nueve hasta veinte versos; las de quince versos endecasílabos son las más comunes. Deben ser simétricas entre sí y al final tener un envío o remate. El poeta catalán estudiado tiene las siguientes variantes en sus canciones:

Número de canciones	Número de versos por estrofa (o estancia)	Número de versos en el remate
4	15	3
1	15	7
2	13	7
1	13	3
1	18	10
1	18 5 (la penúltima)	10

Las canciones, sin la rigidez del soneto, le permiten variedad. Al respecto Navarro Tomas comenta: “La estancia fue la estrofa usada en las canciones y églogas renacentistas. En contraste con la regularidad del soneto, la estancia era la estrofa más variable de la métrica italiana”⁵⁸⁹. Se podría decir que para la creación de su “Libro II”, seleccionó extremos: una forma rígida, el soneto, y otra flexible, la canción.

A manera de conclusión sobre el “Libro II”, en el nivel de la métrica, se puede observar que Boscán no fue un poeta que haya buscado la perfección en la imitación, sino que intentó variantes y experimentó con sus formas. En cierta manera es un poeta de transición, lo cual implica forzosamente una búsqueda. Además, este afán de reelaboración es una actividad consciente si se toma en

⁵⁸⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán*, estudio crítico, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 204.

⁵⁸⁸ Baehr, *op. cit.*, p. 344.

⁵⁸⁹ Tomás Navarro, *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*, 4ª ed. España, Guadarrama/Labor, 1974, p. 205.

cuenta que en la edición de sus obras no sólo presenta el Libro II, sino que seleccionó también poemas que presentan formas de la tradición española, lo cual quiere decir que se sentía bien con esta posición de cambio de lo tradicional a la influencia externa. Actitud muy humanista.

3.1.3. Nivel retórico

3.1.3.1. Libro I (retórica)

Los procesos retóricos que se revisan en esta tesis son la repetición, la equivalencia y la oposición. De la primera se observan las figuras de epanalepsis, anadiplosis, epanadiplosis y anáfora; de la segunda las figuras de comparación, metáfora, sinécdoque, metonimia, metagoge y catacrexis, y de la tercera, el oxímoron, la antítesis y la paradoja. El primer grupo tiene una orientación hacia los metaplasmos, sin embargo la influencia hacia lo semántico es inevitable, sobre todo cuando hay repetición de palabras. Por lo tanto, estas figuras se estructuran desde un punto de vista léxico o semántico, se presentan en un grupo de metasemas. Esta orientación es porque son el sustento de los temas que se revisarán en el sentido literal.

3.1.3.1.1. La repetición (Libro I)

Una de las marcas del estilo de Juan Boscán es la repetición, Rafael Lapesa comenta: “[...] Este recurso, tan usual en los cancioneros, es muy grato en Boscán, que lo prodiga no solo en los poemas de su primera época, sino también muy abundante en los de métrica italiana.”⁵⁹⁰ y al respecto Armisen afirma que:

La poesía de Boscán es eminentemente repetitiva y podemos comprobarlo en el uso que hace de un mismo verbo en idéntico modo y tiempo dentro de una estrofa, o incluso dentro de un mismo verso. [...] Muchos ejemplos pueden encontrarse, sobre todo sustantivos repetidos hasta el cansancio que resultan familiares al lector de Boscán y llegan a ocupar la rima en el juego contrastivo de singular y plural.⁵⁹¹

⁵⁹⁰ ⁵⁹⁰ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, p. 50.

⁵⁹¹ Antonio Armisen, *op.cit.*, p. 42.

Esta reiteración aparece en su poesía en las versiones retóricas de epanalepsis, anadiplosis y epanadiplosis, pero se debe mencionar que nunca de manera exacta, incluso se debe forzar un poco la figura para que corresponda al ejemplo:

Si no os hubiera mirado
no penara,
pero tampoco os mirara.
[II. Villancico "Si no os uviera mirado",
vv. 1-3]
[Anadiplosis]

De tal suerte,
que no puede ya la muerte
ser conmigo sino muerta,
pues tengo por buena suerte
ser en mí la pena cierta.
[IV Otras "Señora doña Isabel", vv. 26-
30]
[Anadiplosis]

Pero bivo
con la gloria de recivo,
tan ufano en los amores,
que procuro destar bivo
porque bivan dolores.
[IV Otras "Señora doña Isabel",
vv. 6-10]
[Epanadiplosis]

¡Qué bien fuera para mí, si yo no tuviera
ojos
para no veros, cuando os vi!
[VI Otras desaviniéndose "¡O que no ay
razón que pueda" vv. 13-14]
[Epanalepsis]

¡Qué vida de tantos males,
qué mundo tan desigual
do los bienes con el mal
nunca pueden ser iguales
aunque sean d'un igual!
[X Canción, "¡Qué vida de tantos
males, vv. 1-5]
[Anadiplosis]

Es tal y tan verdadera
mi pena para conoceros
que, si tanto no os quisiera,
yo quisiera no quereros
[IX Canción, "Es tal y tan verdadera" vv.
1-4].
[Anadiplosis]

Allá stoy, no me sentís;
ni es mucho en tan gran morada
tal huésped que no sienta;
[XIII Otras, "Señora, libre me siento;"
vv. 12-14]
[Anadiplosis]

Mas, ya que no puede ser
lo sido que no aya sido,
é por bien lo que é sufrido
pues para menos perder
á sido lo que é perdido.
[XI Otras determinando de dexar unos
amores", vv. 21-25]
[Anadiplosis]

Mi vida, para pasarla,
téngola de publicar;
es imposible callarla,
y si la quiero contar
tampoco puedo contarla.
[XIX Otras, “Ya puedo soltar mi llanto”,
vv. 11-15]
[Anadiplosis]

Pues me das por mi dolor
el placer que’n ti no tienes,
porque te sienta mayor,
no vengas, que si no vienes,
entonces vernás mejor.
[XII, “Otras a la tristeza”, vv. 28-32]
[Epanalepsis]

Busco caminos para irme,
y no hay camino que vaya
[XXVI Otras “Tanto conviene temerme”, vv. 23-24]
[Epanadiplosis]

Antonio Armisen dedica gran parte del inicio de su investigación a demostrar que la repetición es de una larga tradición que se puede observar en especial en Juan de Mena y en los cancioneros.⁵⁹²

3.1.3.1.2. La equivalencia

La distinción entre la comparación, el símil, la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la metagoge, la prosopopeya y la alegoría a veces no es del todo clara y menos cuando estos conceptos se aplican al análisis de textos de varios siglos atrás. Al respecto, Antonio Armisen señala que: “La conexión de símil y metáfora con la analogía y la alegoría, a la luz de la retórica clásica, hace necesario advertir la distancia entre los estudios actuales y lo difícil de recuperar la cultura renacentista.”⁵⁹³ Incluso en la clasificación a veces los matices dejan dudas de ubicar el recurso que aparece en un verso. Por lo tanto se opta por una solución que peca de simplista, pero ayuda a presentar una base para la interpretación. Se revisa desde una conceptualización actual y sólo en los casos que sea necesario precisar algún matiz, se hará mención del cambio entre lo actual y lo antiguo.

Una de las propuestas es ubicar a la metáfora como una figura central y alrededor de ella crear matices de equivalencia donde se agruparían las otras:

⁵⁹² Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 100

⁵⁹³ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 270.

sinécdoque, metonimia, prosopopeya, metagoge y alegoría⁵⁹⁴. Se trabajará en cambio con un sistema más simple: las constantes. Por ejemplo, la metagoge no es significativa como una figura de equivalencia, pero sí cuando se aborda este tipo de poesía, se menciona que no es algo que la tradición la haya destacado como tal y sí es una propuesta de este trabajo. Algunos ejemplos de equivalencia son los siguientes:

Recógelos [los versos] con blanda
mansedumbre /
si vieres que son blandos, y si no,
[vv. 8-9]

Si pasaren con honra, dales vida,
y si no, no les quites [a los versos] el
remedio
[vv. 25-26]

[I A la duquesa [de Soma] “¿A quién daré mis
amorosos versos,”]
[Metagoge]

que de menos seso fuera
si por vos todo mi seso
perdiera
[vv. 18-20]

Por vos perdí el sentido
cuando era el alma cuerda,
[vv. 21-22]
quiso el seso así perderse,
[v. 33]

[VII Otras arrepintiéndose porque se
desavino “¿Qué movimiento fue'l mío?”]
[Sinécdoque o metonimia]

Mas, pues mi seso no halla
ninguna vida en seguiros,
que la gane yo en huiros.
[VI Otras desaviniéndose “¡O que no ay
razón que pueda”, vv. 16-17]

[Sinécdoque o metonimia]
mi alma, pues en vos mora;
[XIII. Otras “Señora, libre me siento;”,
v. 8]
[metagoge]

Señora, pues que no espero
remedio del mal que muero
[vv. 1-2]
Y tras él [el sufrimiento] va el esperanza
que de vos nunca se alcanza
[vv. 8-9]
[VIII Otras “Señora, pues que no'spero”]
[metagoge]

⁵⁹⁴ Vid. Helena Berestáin, *op. cit.*

pues salté de la prisión,
arrastrando las cadenas
[XI Otras determinando de dexar unos
amores “Mi corazón, fatigado”, vv. 28-29]
[metáfora]

Amor , que'n mi pensamiento rige (...)
[v. 1]
La alegría y el tormento / vinieron en
compañía,
[vv. 11-12]
Y cuando quise al amor
echalle, como a traidor
[vv. 26-27]
Y tomó la fortaleza
de mi triste corazón,
gobernando, por tal son
[vv. 31-33]
el temor del mismo aprieto
contra su dolor porfía
[vv. 39-40]
porque quedaré vencido,
y sobrar haberme rendido,
no me libraré de muerte
[vv. 47-49]
[XV Otras Amor, que'n mi pensamiento]
[metagoge]

que, de miedo de mi suerte,
se pasa por mí la muerte
sin parar en las entrañas
(vv. 18-20)
Y el tormento
me gobierna tan sin tiento
(vv. 36-37)
Quel amor
cuando hiere, es muy mejor
(vv. 46-47)
que tiene por maña Amor,
por mantener mi dolor
(vv. 58-59)
[XVI Otras “¡O fin de mis alegrías”]
[metagoge]

mi alma, pues en vos mora;
[XIII. Otras “Señora, libre me siento;”, v. 8]
[metagoge]

Acabó el entendimiento
lo que agora aquí se dice,
y dijo a mi pensamiento:
“Pues por vos me satisface,
tené vos mi regimiento”.
Tras esto, en mi corazón,
vi sonar esta respuesta:
“Ved mi mal, si es con razón,
que la pena, en venir presta,
satisfizo a mi pasión”.
[XVIII Glosa de “justa fue mi perdición”
“Bien supo el amor qué hizo”, vv. 41-50]
[prosopopeya]

Con cuánta verdad os quiero
vos lo tenéis bien sabido;
mas mi dolor es tan fiero
que mil veces, de perdido,
porque os muriédes, muero.
Y luego muero porque
me vino tal fantasía.
¡O alma del alma mía,
que prueba de mayor fe
fue sentir tal energía
[vv. 111-120]
[XIX Otras, “Ya puedo soltar mi llanto”
[metagoge]

Amor, dolor y cuidado,
 sus penas en conveniencia,
 publicarán la sentencia;
 yo, que soy el condenado,
 porné sólo la presencia.
 [vv. 16-20]
 Mas luego quiso el amor
 —yo pienso que fue por maña—
 librarme de su dolor
 [vv. 26-28]

“Allí sentí los amores
 con todos sus movimientos: miedos,
 cuitas y tormentos,
 tristezas y desvalores
 y celosos sentimientos.”
 [vv. 51-55]

[XX Otras “A tanto disimular”]
 [metagoge]

La metáfora no es una constante en la poesía del “Libro I”, a veces es más fácil encontrar alegorías que un uso claro de ésta. Armisen comenta al respecto que “no es uno de los recursos importantes de la poesía de Boscán”, como no lo es tampoco de la de otros poetas renacentistas [...].”⁵⁹⁵

En cambio, la personificación de los conceptos es un asunto manifiesto en su poesía; es como si los sentimientos se convirtieran en seres ajenos al sujeto y adquirieran su propia voluntad, pero no terminan de ser en sí personajes porque no realizan acciones o diálogos, lo cual haría que se emparentaran más con la alegoría. Armisen afirma: “Creo que este predominio en la poesía octosilábica de la personificación de las pasiones muestra la importancia de acciones no humanas a cosas a las que no les son adecuadas no la he podido documentar.”⁵⁹⁶ El uso de la metagoge está unido a una temática específica. Estos son algunos de los sustantivos que adquieren este rango: amor, dolor, congoja, tristeza, alegría, el tormento, sentidos. Estos sustantivos adquieren una independencia de su sujeto como si tuvieran voluntad independiente.

3.1.3.3. La oposición, Libro I

Las tres figuras que aparecen en la oposición son el oxímoron, la antítesis y la paradoja. La antítesis puede confundirse con la paradoja y a veces resulta casi lo mismo. Se debe mencionar una delimitación de esta figura, sobre todo porque existe un gran trabajo realizado por Antonio Armisen al respecto. Este crítico

⁵⁹⁵ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 263.

⁵⁹⁶ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 275.

extiende la figura y la conforma como un proceso que parte de los niveles básicos de sonido, pasa por la morfología y la sintaxis hasta llegar a lo que él le nombra como *antítesis léxica*. El método que aplica es complejo y amplio:

La frecuente acumulación de antítesis de diversos tipos y niveles permite suponer que los citados correlatos, pese a la escasa variedad de esta poesía, no tienen una sola entidad y son localizables en distintos planos de la expresión. Consideraré, por tanto, como correlatos contextuales una gama variada que alcanza desde la *derivatio*, al juego de palabras, la sinonimia, la homonimia o la paronomasia, hasta el uso de fórmulas sintácticas que, como las consecutivas o las condicionales, sin ser en sí mismas naturalmente antitéticas, acompañan y se asocian frecuentemente a los usos de la antítesis más caracterizados. El caso del quiasmo, la paradoja y el ocasional oxímoron, o el de las oraciones adversativas y concesivas creo que, en ocasiones, podemos considerarlos muestra de la diversidad de realizaciones contrastivas desarrolladas.⁵⁹⁷

Para la propuesta de la tesis presentada, sólo se considera lo que este autor nombra como la antítesis léxica que se funda principalmente en los antónimos, palabras que se consideran plenas.⁵⁹⁸ Como ejemplos de antítesis léxica, Armisen menciona los siguientes:

Así, los cuatro casos que recojo pueden ser considerados como antítesis de antónimos puros: “Mis sentidos ya se mueren; / *buenos, malos* todos méchan” (XVI, 91-92); “Fínjome seros *presente/* y luego m’altero tanto/ que huelgo de star *ausente*” (XX, 76-7); “Serviros é como a *biva/* sabiendo que stáys ya *muerta*” (XXV, 74-75); “¡hartos, hazeos *rica/* de mis tan *pobres* despojos!” (XXV, 119-120).⁵⁹⁹

En el caso que se propone se delimita entonces a los antónimos o a la idea de oposición que a veces se logra con el adverbio negativo. Este tipo de procedimiento está siempre unido o anclado a una imagen y tema específico, por ejemplo, alrededor de la mirada se crean imágenes que adquieren una esencia antitética. Otra manera de entender la retórica es señalando sus cualidades semánticas como lo hace David H. Darst quien menciona del primer villancico: “The whole poema is thus structured around “no”, which occurs in six of the ten lines, and the verbs “mirar” and “ver”, which together appear seven times (two infinitives and five conditionals) [...]”⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ Anotnio Armisen, *Estudios sobre la lengua de Boscán. La edición de 1543*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1984, p. 227.

⁵⁹⁸ *Vide Supra*, pp. 121-133

⁵⁹⁹ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 229.

⁶⁰⁰ David H. Darst, *op. cit.*, pp. 32-33.

Si no uviera mirado
no penara,
pero tampoco os mirara
[II Villancico, vv. 1-3]

¡Que bien fuera para mí, si yo no
tuviera ojos
para no veros, cuando os vi!
[VI Otras, vv.13-14]

en “mis extremos son tan claros
que no soy para miraros
ni puedo dejar de verlos
[V Canción, vv. 3-5]

La paradoja, a diferencia de la antítesis, tiene la complejidad de manifestar los contrarios al mismo tiempo, se puede entender casi como una derivación de ésta. Es decir, primero se necesita una antítesis para que luego exista una paradoja. Se puede entender con el tema, por ejemplo, de satisfacción-dolor que se manifiestan al mismo tiempo en el enamorado y con la misma causa:

aunque es malo [la congoja] de sentirse
es tan bueno de sufrirse
[vv. 3-4]
“Mi alma se favorece
si padece,
y toma por mejoría
[vv. 21-23]
“porque la luz que me ciega
luego digo que es muy clara.
[vv. 74-75]
[III Coplas “Siento mi congoxa tal”]

mis extremos son tan claros
que ni soy para miraros
ni puedo dejar de verlos
[vv 3-5, se repiten al final por ser canción]
[V Canción “¿Qué haré, que por quereros”]

que es mi congoja mayor
si no hallo el sufrimiento
[vv. 14-13]
pues tengo por buena suerte
ser en mí la pena cierta
[vv 29-30]
[IV Otras “Señora doña Isabel”]

Que los bienes con el mal
nunca pueden ser iguales
aunque sean d'un igual
[X Canción, vv13-15].

3.1.4. Nivel retórico: Libro II

Se busca continuar con el mismo orden propuesto anteriormente en el “Libro I”, se revisan los procesos de repetición, equivalencia y oposición. Se podrá notar que no cambian de manera muy sustancial, algunos efectos retóricos, como la metáfora y la metagoge, aumentan.

3.1.4.1. Libro II, Repetición

En este proceso se mantienen las tres figuras revisadas en el libro anterior: apéntesis, anadiplosis y epanadiplosis. Como se comentó anteriormente es uno de los recursos de la tradición española. Se puede observar en los siguientes ejemplos que no desaparece en este libro.

Vía mi gloria y víame perdella,
viéndome poseella
[LXVI Canción, vv. 87-88]

que concertar no puedo mis pasiones,
para sufrillas concertadamente,
[CIV Canción, vv. 92-93]

yo por querer, quisiera quereros menos
[LXVI Canción, v. 92]

y viendo’s y viendo’s siempre muero:
muero, si os veo, de mortal deseo
[CIV Canción, vv. 99-100]

Todavía las nuevas que ora vienen,
no siendo nuevas, novedad ponen
[LXXIV Canción, vv. 31-32]

que presto é de quebrar, si no é quebrado”
[CIV Canción, v. 127]

Con razón ya no’scucho
lo que’s razón, pues que más
me’nloquece
[XCVII Canción, vv. 9-10]

que’s tener en muy poco lo que’s poco”
[CXXX Canción, v. 122]

Gran tiempo ha que amor me dize
escribe lo que’n ti yo tengo’crito
de letra que jamás será borrada”
[CIII Canción, vv. 1-3]

“Paso mi vida lo mejor que puedo;
en esto podéis ver cómo la paso:
d’un triste pensamiento en otro paso,”
[XLX Soneto]

3.1.4.2. Libro II, Equivalencia

La metáfora adquiere mayor fuerza en el “Libro II”, Antonio Armisen comenta al respecto: “La metáfora se afirma en los versos endecasílabos, aunque sea tímidamente y en una frecuencia que nos permite confrontarla con la de épocas posteriores en plano de igualdad.”⁶⁰¹

“Como en medio de noche, no osaba”
[XLVII Canción, v. 299].
[Comparación]

Mis sentidos malsanos
hacen torres de viento de temores
las oras de mis daños
[XLVIII Canción, v. 141]
[metáfora y metagoge]

“Como el glotón que gusta alguna
cosa”
[CIV Canción]
[Comparación]

que el alma tiene un sueño tan
profundo”
[LXVI Canción v. 135]
[metáfora]

la llaga del penar
[XLVIII Canción, v. 138]
[metáfora]

desnuda y con tus llagas descubiertas
[CIII Canción, v. 146]
[metáfora]

que hago de nonada una gran torre”
[CIV Canción, v. 108]
[metáfora]

Si oigo balar acaso algún ganado,
y la voz del pastor da en mis oídos,
allí se me revuelven mi cuidado”
[XXXV Soneto]
[metáfora]

¿Qué ´strella o qué razón os hace cierta
[CIV Canción, v. 134]
[metáfora]

Como sale en el aire la cometa,
o algún otro señal nuev´spantarnos,”
[XXXVII Soneto]
[metáfora]

Las llagas que, d´Amor, son invisibles”
[XXX Soneto]
[metáfora]

Yo cuento ya los pasos que voy dando
y veo bien las tierras que traspaso”
[XL Soneto]
[metáfora]

Yo pienso si allá arriba,
donde ´stá el movedor de las estrellas,
las obras que se ven son de ´sta arte,
[LII Canción, vv. 16-18]
[metáfora]

Qué strella fue por donde yo caí”
[LI Soneto]
[metáfora]

Las peñas moverían d´un desierto
las quexas que ´n las manos se m´han
muerto
[CIV Canción, vv. 23]

quel seso á de ´alterarse,
[XLVII Canción, v. 4]
[Sinécdoque o metonimia]

⁶⁰¹ Antonio Armisen, *op. cit.* p. 287.

[metáfora]

El alto cielo —que'n sus movimientos
por diversas figuras discurriendo,
en nuestro sentir flaco' está influyendo
[XXXIV Soneto]
[metáfora]

La metagoge junto con la metáfora aumenta su presencia en el Libro II. Se recuerda que se entiende como un tropo que traslada las propiedades de los seres vivos a las cosas inanimadas, abstractas, acciones y cualidades de los hombres sin transformarse en prosopopeya. La prosopopeya está asociada con la humanización, donde incluso aparece el diálogo, se piensa en el caso de la fábula donde los animales se comportan como humanos. Se prefiere utilizar la metagoge para distinguir entre una caracterización y una imagen que concede a los conceptos abstractos, la naturaleza o los objetos algunas características de los hombres sin llegar a transformarse del todo en un personaje.

Trabajan mis sentidos
en buscar lo que siento, por echallo
[XLVII Canción, vv. 57-60]
[metagoge y anadiplosis]

En mis huesos está como enemiga
una pelea, que me' está royendo
[LXVI Canción, vv. 37-38]
[metagoge]

O mis crudos dolores
[XLVII Canción, v. 61]
[metagoge]

el alma tengo hecha un yelo
[LXXIV Canción]
[metagoge]

Estos temores tales
m'apretavan a desear vivir.
[XLVII Canción, vv. 117-118]
[metagoge]

Anda en revueltas el amor conmigo
[XCVII Canción, v. 1]
[metagoge]

El mal se declaró
señaló y encontró todo en un punto;
mató después por términos, y largos
[XLVII Canción, vv. 211-213]
[metagoge]

Mi seso, so color de serme amigo
[XCVII Canción, v. 5]
[metagoge]

Vuestro gentil semblante,
tan grandes son las fuerças que en mí
tiene
[LII Canción, vv. 31-32]
[metagoge y sinécdoque]

que todo mi pensar se convierte en
llanto
[XCVII Canción, v. 42]
[metagoge]

El miedo, cuando os veo,
yela toda mis sangre por las venas
[LII Canción, vv. 65-66]
[metagoge]

amor me hiere, y luego se m´asconde.
[LII Canción, v. 98]
[metagoge]

sino la fuerte y peligrosa ausencia
[LIII Canción, v. 26]
[metagoge]

Dolor tan temeroso
trae consigo mansa la paciencia
[LIII Canción, vv. 126-127]
[metagoge]

Mas el amor me pone tanta lanza
[XXXIX Soneto]
[metagoge]

La noche sigo, mas mi fantasía
me stá entre las tinieblas espantando
[XLV Soneto]

mi guerra yo la hago y l´acrimino,
que aún no es el mal, ya el alma resiste
[XCVII Canción, vv. 56-57]
[metagoge]

Gran tiempo Amor me tuvo de su mano
[CXXX Canción, v. 1]
[metagoge]

El mundo me´ha vengado con su lança
[CXXX Canción, v. 116]
[metagoge]

Delante van las penas que´n mi siento.
[XXXII Soneto]
[metagoge]

Allí haze mi mal dulce su canto
[L Soneto]

Sueños d´amor me traen en gran duda;
[LVIII Soneto]

Antonio Armisen no la nombra como metagoge, sino como personificación⁶⁰² con un efecto sinecdótico. Esto se debe a que las abstracciones o valores nacen del hombre y luego adquieren una independencia como son: “mis sentidos”, “una pelea en los huesos”, “dolores”, “el alma”, “temores”, “seso”, “el miedo”, “guerra”, “el amor”, “mi pensar”, “mi fantasía”. También pueden ser una personificación de un ser externo que amenaza (el mal, la ausencia, Amor, el mundo, sueños).

Por último, dentro de la retórica de equivalencia, se puede hacer mención de la catacresis que era manifiesta desde el “Libro I” y aparece con menos frecuencia en el segundo, pero de manera constante, como los siguientes ejemplos:

⁶⁰² Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 293.

El no sé que de n sé qué manera
[XLVIII Canción, v. 123], “

yo hallo en el mover de vuestros ojos
un no sé qué —no sé cómo nombrallo—
[LII Canción]

3.1.4.3. Libro II, Oposición

Se recuerda que los recursos retóricos de oposición que se han revisado en el “Libro I” son el oxímoron, la antítesis y la paradoja. El primero aparece de manera esporádica en el libro segundo y quizá se podría omitir por no representar un rasgo significativo. Sin embargo aparece con algunos ejemplos como los siguientes:

De sola muerte vivo
[XLVII Canción]

que anduve levantado, de caído
[XLVII Canción]

así que os empobrece la riqueza
[LII Canción, v. 54].

La antítesis, como arriba se comentó, es uno de los recursos más significativos en la poesía de Juan Boscán. Se exponen algunos ejemplos para enfatizar lo dicho:

Con esto tales cosas é d´hablar.
Que aún ora ´stoy pensando de callar.
[vv. 14-15]
Ya en mis males no tengo por amigo sino
al que me´s dañoso y enemigo
[vv. 44-45]
[XLVII Canción “Quiero hablar un poco”]

y engañar mal que tanto desengaña
[v. 29]
No pido otra alegría
sino engañar mi triste fantasía.
[vv. 90-91]
[XLVIII Canción, “Claros y frescos ríos”]

d´aquí parte, aquí anda y aquí queda
[v. 7]
[LXXVII Soneto “Puesto m´ha Amor al
punto do´stá el medio”]

Bueno es amar, pues ¿cómo daña tanto?
Gran gusto es querer bien ¿por qué
entristece?”
[vv. 1-2]
[LXXXIX Soneto “Bueno es amar, pues
¿cómo daña tanto?”]

Yela el deseo, al tiempo que más ardo;
[v. 9]
[LXXIII Soneto "Temor celoso el alma me
desvía"]

La antítesis es menor en el "Libro II", sin embargo Antonio Armisen, quien realiza un estudio muy detallado de ésta, pero con un concepto muy amplio, afirma que sí aparecen de manera más significativa de lo que pudiera parecer. Existe mucho más desde los conceptos y no tanto como un recurso retórico, por ejemplo como en el caso de la LXVI Canción, "Yo voy siguiendo mis procesos largos". Donde uno de los temas son los opuestos o contrarios en el ser humano, pero este tipo de antítesis se revisa en los sentidos literal y celestial.

Por último el caso de la paradoja, donde aparece en sí una contradicción. Los extremos se presentan de manera simultánea provocando un absurdo, pero que en poesía puede ser un efecto de revelación. Dentro de los ejemplos que aparecen están los siguientes:

No los había, mas yo los hallaba [XLVII Canción, vv. 264-266]	deseo el bien y el mal os agradezco [LII Canción, v. 105]
Diré verdad, parecerá mentira [XLVII Canción, v. 303]	no oso preguntar, pero pregunto [LIII Canción]
que ya tanto engañar la desengaña [XLVII Canción]	darme infierno en mitad del paraíso [LXVI Canción, v. 108]
muerdo tanto por alargar la vida [LII Canción]	Muy de verdad perdono el ser ya muerto [LXXIV Canción]

3.1.5. Conclusión del nivel retórico

No se intentó agotar las características retóricas de la poesía de los "Libros I y II", sino señalar aquellas que se consideran más evidentes. Se busca establecer líneas de comparación con los poetas que se analizarán posteriormente. De ambos libros analizados se destacan los aspectos de procesos de repetición como la epéntesis, la epanadiplosis y la anadiplosis como recursos constantes que revelan una marca de aliteración en la poesía de Juan Boscán que como se comentó anteriormente, es parte de una tradición que procede de Juan de Mena y

de los cancioneros, es una marca estilística que no desaparece con la influencia italiana y se mantiene durante en el “Libro II”.

En cuanto a la equivalencia existe un cambio de intensidad. La metáfora no es tan significativa en el “Libro I” y aumenta su fuerza en el segundo incluso hasta lo que se podría considerar alegoría. La metáfora tiene una presencia constante en el “Libro I” y crece aun más en el segundo. Como se nota la única diferencia es que la metáfora sí es muy manifiesta en el primer libro, mientras que la metáfora no es tan regular. Menos frecuente es la catacreción en ambos casos.

El proceso de oposición, el oxímoron aparece de manera esporádica y parece que no se le puede considerar un rasgo distintivo. En el libro primero aparece la antítesis y se llega a utilizar el adverbio *no* para provocar el efecto de lo contrario. Se mantiene como una marca estable durante el libro segundo quizá en éste los conceptos se vuelven más elaborados y la figura retórica no aparece como tal pero sí la idea de los opuestos. Así la paradoja tiene una presencia de progreso de la antítesis, si ésta evoluciona siempre es hacia la paradoja, es como si los contrarios terminaran por confundirse. Armisen escribe acerca de la paradoja: “[...] La concordia *didcors*, la discordia *concors* y la coincidentia *oppositorum* prueban también la importancia estética del contraste y su capacidad para alcanzar circunstancialmente la presentación formal de una visión de mundo.”⁶⁰³

El nivel retórico muestra que no existe una ruptura, sino un cambio de intensidades entre los dos libros. Se puede entender también como que el segundo tiene mayor fusión de elementos. Antonio Prieto comenta que “La poesía renacentista no es un rompimiento con la tradición o los gustos populares [...]”⁶⁰⁴. Pero el mismo crítico señala en el caso de Boscán que: “La voluntad de alejarse de la poesía cancioneril es notoria. Significa ello un rompimiento con esa práctica poética y, en su personal trayectoria, su total transformación de poeta de cancionero en poeta italianizante.”⁶⁰⁵

⁶⁰³ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁰⁴ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI, I, Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 43.

⁶⁰⁵ *Ib.*, p. 61.

3.1.4. Sentido literal

Recordemos a Sofía, personaje de los *Diálogos de amor de León Hebreo*, cuando increpa a Filón porque los poetas no pueden decir verdad. Éste responde que el poeta tiene muchas intensiones que se llaman sentidos. El primero de ellos es el literal que es la corteza exterior —formada por una retórica— que conforma la historia de algunas personas, de sus hechos notables y dignos de memoria. La envoltura de la imagen poética es el sentido literal. La imagen poética tiene sus bases en los niveles métrico y retórico, por lo tanto, esta cáscara debe su sustento a los niveles.

Esta corteza, para entenderla dentro de una teoría contemporánea, se revisa desde la semántica⁶⁰⁶ y para la aplicación del análisis se recurre a conceptos como isotopía, clasema o hiperónimo-hipónimo. Es diferente al nivel retórico porque éste revisa el procedimiento de una figura, mientras que el sentido literal se orienta hacia el tema y se apoya sobre la retórica semántica (metasemas).

Se recuerda que el “Libro I” está conformado por veintiocho poemas, los cuales giran alrededor del tema amoroso, de donde se desprenden subtemas (hipónimos o semas) como paradoja (*satisfacción-dolor*) y la tristeza. Éstos motivos arman un campo semántico alrededor del amor. Se dejan a un lado los dedicatorios y los versos de sociedad (como los nombra Marcelino Menéndez Pelayo). El tema amoroso es abordado en veintitrés poemas. Este tema podría llegar a ser repetitivo como lo comenta Marcelino Menéndez:

Esta poesía de tiquismiquis [se refiere a los poemas, según la versión de Carlos Clavería, III, IV, VI, XII y XIX], que tomada a muy pequeñas dosis puede entretener un momento, resulta empalagosísima cuando se la ve reunida en las páginas de un libro para las cuales no se compuso ciertamente.⁶⁰⁷

Lo afectado de un poema es una manera de entender el amor. Es difícil determinar lo cargado o ligero de una obra a lo largo del tiempo. Señala además que se debe entender dentro de la corte de Don Juan II, si es que se realizaron en ese tiempo y agrega que:

⁶⁰⁶ Vid supra, p. 121.

⁶⁰⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán*, estudio crítico, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 215.

Los temas nunca traspasan el círculo más trivial y monótono de la poesía erótica, y el vocabulario es tan amanerado y convencional como los temas: «desaviniéndose de una señora», «arrepintiéndose porque se desavino», «determinado de dejar unos amores», «a su amiga en tiempo que le decía que ya no andaba de amores con ella», «coplas en que habla de los zelos», «a una señora a quien servía, porque le dixeron que en su ausencia se había servido de otro», «a una señora a quien andaba por servir y no acababa de determinarse», «a una partida».⁶⁰⁸

Lo de “trivial y monótono” se interpreta dentro de su momento. Lo “amanerado y convencional” debe ser relativo a la poesía que se venía haciendo. Quizá entonces el calificativo de estos subtemas amorosos es el de desgastado. Existe la posición de Antonio Prieto al respecto, donde no observa, como sí lo hace Marcelino Menéndez un cambio significativo entre el “Libro I” y su transformación:

Hay un importante cambio del Boscán cancioneril italianizante, mas este cambio, con su repercusión, es solamente formal, con cuanto la forma exige. Quiero decir que el poeta cancioneril que andaba fingiendo amor, amor cortesano, en coplas castellanas, es el mismo poeta que ahora finge en endecasílabos, sin que exista una coherencia interna, un proceso que pudiera ordenarse secuencialmente, con la recurrencia y progreso de determinados sintagmas o apelaciones míticas.⁶⁰⁹

Es posible que la línea unificadora de esta división sea el tema y la transformación de éste o las diferentes posibilidades. Al respecto de los temas, David Darst comenta: “Boscán’s love for his lady. Which is the one and only theme of all the poetry in Book One, is thus a physical passion characterized by suffering, pain, anguish, unfulfilled desire, and constant longing to be with the beloved.”⁶¹⁰ Y para las canciones indica: “The *canción* expresses the negative paradox of courtly love in even a more inescapable manner than did the *villancico*, for here the paradox offers no alternatives to A: I cannot do A, nor can I do not-A.”⁶¹¹

Como se nota, existe una coincidencia en determinar al amor como el tema principal, pero es insuficiente por ser tan amplio. Es indispensable, para explicarlo, recurrir a subtemas o motivo y luego a las imágenes o rasgos que proporcionan un sentido particular a los poemas. Uno de los subtemas antitético o paradójico es: *satisfacción-dolor*. Luego existen rasgos que conforman ese subtema o motivo: *la*

⁶⁰⁸ *Ib.*, p. 216.

⁶⁰⁹ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI, I*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 64

⁶¹⁰ David H. Darst, *op. cit.*, p. 33.

⁶¹¹ *Ib.*, p. 35.

mirada hiriente, la señora cruel, seso-locura. De tal manera que se puede proponer la siguiente tabla del amor paradójico:

TEMA	MOTIVO	RASGO
amor	Satisfacción-dolor	La mirada hiriente
		La señora cruel
		Seso-locura

Otro de los subtemas del amor es la tristeza, o, mejor, en términos de Boscán, *la tristura*. Casi siempre se desprende del subtema paradójico porque tiene la diferencia que el amor paradójico es un equilibrio entre lo bueno y lo malo, entre el dolor y la satisfacción, en cambio, en el caso de este motivo lo que nace como antítesis se consume hacia uno de los extremos. Como se nota se podría proponer dos motivos en el tema amoroso del libro primero, lo cual recuerda a la propuesta de dividir este libro en dos de James Pyle Wickersham Crawford,⁶¹² aunque no existe una coincidencia esto, permite tratar o pensar en un discurso con un orden, agrupación o discurso de los poemas.

También se puede pensar en una división similar en dos grupos para el “Libro II” según David Darst:⁶¹³ el primero va del poema I al XXV (en la edición de Knapp) y el segundo del XXVI al XC. Si lo trasladamos a un problema temático, este libro retoma los dos motivos anteriores (paradoja y la tristura) y aumenta dos: el motivo del alto cielo y el conciliatorio.

De manera general, se propone entender el amor que Juan Boscán presenta en su poesía desde cuatro ángulos: un amor paradójico, un amor triste, un amor neoplatónico y un amor conciliado. No se trata de crear cuatro grupos que no se contaminan o que no dependan uno del otro; al contrario, estas visiones muchas veces se funden de un verso a otro. Tampoco se parte de rupturas entre uno y otro estadio amoroso, sino un cambio progresivo o una especie de muestrario del amor. El amor, con la influencia italiana, se extiende de dos a cuatro maneras según la interpretación que se propone en esta tesis, lo cual no

⁶¹² Vid. *Supra*, p. 154

⁶¹³ David H. Darst se basa en la propuesta hecha por J. P. Wickersham.

persigue que sea en sí la poesía de Boscán, sino que es una organización que puede ser alterada según el propósito interpretativo que se tenga.

3.1.4.1. *El amor paradójico*

Se revisó en el nivel retórico que dos figuras recurrentes son la antítesis y la paradoja, una es antecedente de la segunda. Esta es la relación que se presenta constantemente en la poesía del “Libro I”, casi podría asegurarse que es uno de sus motivos distintivos. La paradoja satisfacción-dolor se matiza, en cada poema, con algunas imágenes o rasgos proporcionando algunos giros y efectos.

La idea del *amor/satisfacción-dolor* también está presente en el “Libro II”, un ejemplo de esto aparece en el verso: “Un hombre de contrarios soy compuesto” en el poema “LXIX Soneto, ‘Amor me tiene por su desenfado,’”; otro puede ser el poema: “LXXXIX Soneto, ‘Bueno es amar, pues ¿cómo daña tanto?’”.

Los ejemplos mencionados es cuando se repite el motivo con el rasgo en cuanto a lo paradójico, pero lo común es que el rasgo cambie, así se presentan tres tipos de rasgos para este motivo: *la mirada hiriente, la señora cruel y seso-locura*.

El primero es la mirada hiriente que causa bienes y males, así aparece en “II Villancico, ‘Si no os uiera mirado’”, donde expone que es un mal haberla visto, pero es peor no verla. Una contradicción indefectible que le da esencia al placer de mirar y de penar. La mirada es la receptora de la belleza que cautiva y la causa del padecimiento. Otro poema que aborda el mismo rasgo es: “III Coplas, ‘Siento mi congoxa tal’”. La vista es el inicio de este motivo: “Luego, luego, cuando os vi”, o “que, a mi ver, / pudiese ver vuestro gesto” (vv. 52-53) o “en veros, quedé tan ciego, / que dijera que no os vi” (vv. 59-60), así la mirada que en un inicio tiene un efecto positivo se convierte en el dolor. El seso es el paliativo al efecto de la vista, pero regresa a la contradicción como una afrenta de la comprensión, la cual se atribuye a su ser inalcanzable. Así el seso no comprende cómo la mirada proporciona placer y dolor al mismo tiempo, se convierte en su opuesto.

Otro poema que aborda la imagen de la mirada hiriente es “V Canción ‘¿Qué haré, que por quereros’”. Los extremos que se dan al mismo tiempo

(paradoja) en el motivo revisado son el no poder verla y no poder dejar de verla. Se iguala el ver con la presencia y el no verla con la ausencia en un proceso de equivalencia de los extremos diáfanos y luego fundidos. Una de las variantes o similitudes de la mirada puede ser “conocer” como sucede en “IX Canción ‘Es tal y tan verdadera’”, así el haberla conocido es causa de las penas.

Otros dos sonetos tratan sobre la mirada, uno de ellos es “XLIII Soneto, ‘Ponme en la vida más brava, importuna’” que es una variante del soneto CXLV de Petrarca. El desarrollo del soneto está ejecutado para el remate, los ojos de ella. Otro es “XLIV Soneto, ‘¿Cuándo será que vuelva a ver los ojos’” el cual cumple con la imagen, sólo le impregna un matiz, cuando aparece la guerra, el paso, la sierra, y remata con la oposición del rasgo *seso-locura*.

El segundo rasgo del motivo del amor paradójico es la señora cruel. En el poema “IV Otras, ‘Señora doña Isabel’” la vida es igual a dolor el cual se trata de la misma manera que arriba, es el clasema o hiperónimo de congoja, sufrir, queja, pena. Después de buscar en su pensamiento, la dama aparece como un ser externo que lo vence, el sometimiento a la dama y al dolor: el alma quiere padecer y el cuerpo no lo aguanta. Satisfacción-dolor son llevados hacia la dicotomía cuerpo-alma.

Otro de los poemas que ingresa a esta sección es “VI Otras desaviniéndose, ‘¿Qué haré, que por quereros’”. La razón, el pensamiento o el seso no curan sus males pues la señora es una desconocida que daña, vence y contiene la voluntad de él. Este poema también utiliza la imagen de la mirada hiriente, el haberla visto inicia los males.

“VIII Otras, ‘Señora, pues que no’spero’” presenta a la *señora* como un mal y no hay remedio, es inalcanzable. La fe sostiene el sufrimiento, mientras que el miedo lo rechaza, éste es uno de los rasgos que proporcionan diferencia al poema. Otra es la señora que engaña, no con otro, sino con crear esperanza, como se observa en el poema: “XI Otras determinando de dexar unos amores, ‘Mi coraçón, fatigado’”, esperanza que termina siendo la fantasía de él. Después, en el poema, el engaño es de él mismo y se enlaza con la imagen de la locura y donde el pensamiento es guardar la vista. La señora puede convertirse en el receptáculo

de su ser (se recuerda la metagoge), ella roba su voluntad, es una morada de sus cuitas: “XIII Otras ‘Señora, libre me siento;’”

En el “Libro II”, el subtema de la *señora cruel* aparece en “XXXVI Soneto, ‘Quise amaros, señora, de mi grado’”. Se muestra dura, desdeñosa del vasallaje y de su fe. Se podría decir que es la misma que del libro anterior. Lo mismo sucede en “XXXVIII Soneto, ‘Querelléme de vos, señora, cuando’”, es la dama abusadora de la ingenuidad, el fuego es el símbolo del engaño y el seso no se resistió, así fue quemado, es decir, sólo pequeños efectos diferencian un poema de otro con la misma intención semántica.

En “LII Canción, ‘Gentil señora mía’”, el rasgo de *la señora cruel* retoma varios detalles que se han revisado anteriormente: “el mover de vuestros ojos” (la mirada hiriente); “un no sé qué —no sé cómo nombrarlo—,” (catacrexis); y dos motivos que serán revisados posteriormente, el de la *tristeza*: “descarga de mi triste fantasía” (tristeza) y el del *alto cielo* “donde’stá el movedor de las estrellas”. Hacia la segunda parte del poema aumentan las paradojas de un amor que confunde: “El extremo del bien es tanto y tal, / que otro extremo de mal / [...] Contrarios elementos /sostiene el amor en su balança.”

“LXXVIII Soneto, ‘Mueve’l querer las alas con gran fuerça” es un poema donde se opone el querer con la razón y tiran hacia diferentes lados, el querer es hacia el canto y la razón hacia el quedarse sin hablar. El escribir es la forma de alabanza hacia la amada: “d’aquella que yo canto”. Es una acción, el canto o la poesía, que une “y fue juntar el cielo con la tierra”

En general, la señora cruel encierra la paradoja en ser el objeto del deseo y al mismo tiempo hace sufrir. Antonio Armisen comenta al respecto que:

La amada tiene en el Libro II una presencia cuantitativamente escasa y no está muy definida. Su función textual es más importante que su misma caracterización. He aludido ya a la tradición poética castellana, ajena a la descripción física de la dama y resulta difícil creer que esa pueda ser la única razón en un imitador de Petrarca.⁶¹⁴

El tercero de los rasgos del motivo amor paradójico es *seso y locura*. En el poema “VII Otras arrepintiéndose porque se desavino, ‘¿Qué movimiento fue’l

⁶¹⁴ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 390.

mío?” aparece la locura, es la imagen que se iguala al engaño, a la ceguera, a perder el sentido. Aquí la locura es la causa del mal y se contrapone al seso. Lo que siente no es entendible.

Este subtema a veces es mencionado desde el antónimo, desde la pérdida del seso, como sucede en el “XL Soneto, ‘Vime al través en fueres peñas dado,’”. La caída se iguala a la pérdida del seso y se iguala, según el campo semántico que se propone, como la locura; es una situación de engaño donde se pierde el alma; es interesante como no busca los extremos (la antítesis o paradoja) y sí opta por la igualdad, además este poema puede ser utilizado en otro campo, porque no hace una mención clara al amor. La caída o la pérdida del seso pueden ser provocadas por cualquier otro aspecto. Este rasgo comienza a ser uno de las características del “Libro II”, donde el significado no es tan *cerrado* y queda más *abierto* a la interpretación.

En el “XLI Soneto ‘Dexame en paz, ¡o duros pensamientos!’”, los duros pensamientos son la pérdida de la cordura, es notorio cómo se puede unir al tema del *alto cielo*, revisado más adelante, porque la natura en sus movimientos lo confunde. Existe una interesante equivalencia que puede usarse como núcleo para entender lo qué le sucede al amor en el “Libro II” esto es en el primer verso del primer terceto: “Amor, fortuna y muerte, que es presente”. El paso de la locura al amor es un transitar en “LXIV Soneto, ‘¿Adónd’iré que puedan socorrerme,’” es un ir del miedo hacia el sentimiento. Refugiarse en éste es olvidarse del seso que es el símbolo de la cordura y de un estado sano. El pensamiento puede incluso despegarse de una situación antagónica y pretender una visión general, rasgo que está cerca del motivo del alto cielo, esto se puede observar en “LXXXIV Soneto ‘Levanta el desear el pensamiento’”.

La “XLVII Canción ‘Quiero hablar un poco’” inicia con la justificación a su discurso (el poeta canta) y luego de recuperarse de un llanto expone su encuentro con el amor. Se busca la alegría y se encuentra con la tristeza, donde se expone uno de los procesos constantes en su poesía en una relación de equivalencia: *amor = tristura*; se acompaña de celos, el seso, la antítesis para exponer la pérdida del sentido, el temor, la metagoge donde la ira se mueve (recuerda los

movimientos de natura), la fantasía que sigue a la amada, la tristura que ni siquiera es segura y el remate de los últimos dos versos de la canción: “respóndeles que sufran con paciencia; / que un gran dolor de todo la licencia”. Existe un sistema de equivalencias que podría entenderse de la siguiente manera: *Amor=tristura=gran dolor=licencia*.

3.1.4.1.5. La tristura

El segundo motivo es cuando el amor deja de tener un equilibrio entre la satisfacción y el dolor, y se orienta hacia la tristura. Son los “tormentos tristes” del poema: “XXIX Soneto, ‘Nunca d’Amor estuve tan contento”. El amor causa sufrimiento, accidentes terribles, historia de males y heridas de guerra;⁶¹⁵ la fortuna hace que el amor se dirija hacia el fin infausto;⁶¹⁶ existe una ruptura de la paradoja para orientarse hacia la equivalencia del amor con el dolor, la congoja, el disgusto, la lanza, la mancilla;⁶¹⁷ pensar en el amor es entender el dolor y su intensidad;⁶¹⁸ el principio de dulzura que tiene el amor se convierte en tristura.⁶¹⁹

El tema de la tristeza aparece en una súplica, el deseo de unirse a ella y de no estar separado, al mismo tiempo, la alegría de estar con ella, hace que desaparezca. El problema del poema “XII Otras a la tristeza, ‘Tristeza, pues yo soy tuyo,’” es cómo solucionar esta paradoja, donde alegría se presenta, el deseo consolado crea satisfacción alejada de la tristura.

Para entender esto, se puede exponer como ejemplo “XV Otras ‘Amor, que’n mi pensamiento’”. En este poema, aparece, como se comentó anteriormente, la metagoge en rasgos distintivos y lo hace desde dos maneras: una es cuando una parte de la persona se desprende y adquiere independencia; la otra, donde un sujeto, en apariencia, ajeno, amenaza. Boscán utiliza estas dos posibilidades, por ejemplo con el uso de la mayúscula de Amor (es el ente ajeno) contrasta con amor (el que nace del mismo sujeto) en este poema. Define su idea

⁶¹⁵ XXX Soneto “Las llagas que, d’ Amor, son invisibles”

⁶¹⁶ XXXIII Soneto, “Aún bien no fui salido de la cuna”

⁶¹⁷ XXXIX Soneto, “No es tiempo ya de no tener templança”.

⁶¹⁸ LV Soneto, “¿Quién me dará un corazón tan alto”.

⁶¹⁹ LXII Soneto, “Delgadamente amor trata conmigo,” y LXIII Soneto, “Harto mal fue que’n hombre tan cuitado”.

de amor: rige y manda, es alegre y tormentoso; después de la alegría aparece la tristeza, es traidor y pelea; lo vence y él se rinde; se llena de muerte. El amor se entiende como una obsesión que parte del deseo porque es una eterna búsqueda. No es un amor desde la descripción del suceso, sino desde la intimidad, es entonces cuando la metagoge cobra significado porque la voluntad no le pertenece y es un ser que padece lo externo.

Otro de los poemas que puede funcionar como una especie de *summa* de la definición de amor del libro primero es “XVI Otras, ‘¡O fin de mis alegrías,’”. La muerte es el remedio para acabar con los males. Aparece además uno de los ingredientes esenciales para este amor tortuoso, el pensamiento y su memoria, el recuerdo que renace la pena y es llevada hasta el placer. Este paradójico placer que se refleja en imágenes como el silencio del enamorado, las heridas de amor, la caída o el desmayo. Dos complementos de este poema es “XIX Otras, ‘Ya puedo soltar mi llanto,’” y el poema “XX Otras, ‘A tanto disimular’”. Parece que se trata de un tríptico, tres variantes del mismo motivo. También queda patente que estos poemas, tan difíciles de determinar en su estructura métrica, adquieren unidad y también se asocia con la indeterminación amorosa, no pueden tener una composición métrica diáfana, tienen que ser “Otras”. Aunque no coincide con la propuesta de James Pyle Wickersham Crawford,⁶²⁰ es evidente que existe una uniformidad en estos poemas. Son imágenes que se hilvanan dentro de una estructura larga en comparación con las coplas que son pequeños muestrarios de la contradicción amorosa. Se trata de señalar que en cierta manera existe una intención donde se unen los niveles con el sentido literal.

En el “Libro II”, encontramos el “XXXI Soneto ‘Mas mientras más yo desto me corriere,’” que también aborda la tristeza, pero no de una manera totalmente central como en el poema anterior, la tristeza resume cura y muerte. En este mismo tono se encuentra el soneto siguiente “XXXII Soneto, ‘¿Quién terná en sí tan duro sentimiento’” donde la tristeza vuelve a ser igualada con la muerte, en una especie de consumación de ésta. Se agrega como diferencia el fuego: “do ardiendo´stá mi triste pensamiento.”

⁶²⁰ *Vid supra*, p. 154.

Otro ejemplo se encuentra en la XLVII Canción “Quiero hablar un poco”: el querer hablar y el callar, la abulia del silencio, el enemigo amistoso, la memoria confundida, cautivo del amor, la aventura para evitar el dolor, la ignorancia frente al amor, la miseria, los celos, el comportamiento extraño por el amor, mal de amores, la duda, la declaración de amor, el enamorado confundido, el dolor por el amor, la dama inclemente, el amante esperanzado, vivir en el fuego, la dama es un daño y el sufrimiento paciente. Esta sucesión de imágenes del poema XLVII, es un ejemplo del deseo que termina en el dolor. El amor, igual que en el “Libro I” es un camino que conduce a un daño. Surge de una idealidad y se enfrenta a la desilusión. Se quiere subrayar el papel que juega el habla para el proceso del enamorado en este poema.

Dos rasgos que a veces suelen aparecer como entrega a la tristura son el sueño y el engaño que muchas veces adquiere equivalencia. El poema “XCVII Canción ‘Anda en revueltas el amor conmigo:’” es un ejemplo de esto. “Tomo por maña ya no desear”; “Mi seso es el que miente; / huye d’un no sé qué que se l’antoja.” Existe en la parte intermedia que se entrega al amor, acepta el mal. En la canción final, parece que regresa al amor de los cancioneros.

“CIV Canción, ‘Bien pensé yo pasar mi triste vida’”: la tristeza parece que tiene que ver con el engaño, ya sea para salir de ésta o para volverse a encontrar. Al igual que en la imagen del pensamiento, la soledad ayuda a encontrar la tristeza. Esto sucede sólo en la primera estrofa. Dentro del pensamiento, la memoria es una de las imágenes más recurrentes, es el fundamento y, en el amor es quien lo conserva: “LXXXV Soneto, ‘Quien dize que’l ausencia causa olvido”, este que según Carlos Clavería⁶²¹ en nota a pie de página de este soneto indica que ha sido el poema más famoso de Boscán. Otro poema que coincide, como una continuación de este rasgo, es “LXXXVIII Soneto, ‘Dizen que amor se pierde en el ausente’”: “jamás harán que’n mí mi fantasía /ausente no’sté tal, como presente.”. Dentro de la idea de la memoria se encuentra un pasado placentero: “XCVI Soneto, ‘No alcanço yo por dónde o cómo pueda’”.

⁶²¹ Carlos Clavería, *op. cit.*, p. 194.

3.1.4.1.6. *El alto cielo*

Este es un tema totalmente nuevo en contraste con el “Libro I”, en apariencia parece que nada tiene que ver con el tema amoroso, sin embargo adquirirá significado para este tema cuando se revise posteriormente del sentido celestial. Podemos encontrar los rasgos de la idea de un mundo superior que influye en el inferior y la fortuna que somete al mundo inferior.

En el primer rasgo del motivo del *alto cielo*, el primer poema que aparece con este motivo es el “XXXIX Soneto, ‘El alto cielo —que’n sus movimientos’”. La influencia de los astros quienes luego abandonan al sufrido. Esta misma idea de un cosmos que influye a lo inferior lo encontramos en: “LXXIX Soneto, ‘La tierra, el cielo y más los elementos’”. En este poema, amor y contrarios están presentes, pero en el inicio existe un orden superior sobre uno inferior. Así, la explicación se encuentra en el cielo, hay una dicha por la creación de este mundo. Se pregunta a ese influyente celeste y nacen una serie de preguntas. Esto es claro en “LXXX Soneto, ‘¿En cuál parte del cielo, en cuál planeta’”: los dos primeros cuartetos son preguntas, una de las características de un cambio y de una crisis. La explicación de lo que le sucede a este mundo se encuentra en el ámbito superior: “¿Qué principio, qué causa tan secreta” Mira hacia Dios y tiene un tinte religioso.

Este vacío que aparece por las preguntas sin respuesta, se le suele simbolizar con la fortuna, el segundo de los rasgos comentados. En “LXXVII Soneto, ‘Puesto m’ha Amor al punto do’stá el medio’”, aparece la idea donde el amor se forma en lo superior: “No es fortuna quien manda ya esta rueda: más alto’stá mi mal o mi remedio”. La fortuna y el amor se someten a un orden superior. También aparece en el “LI Soneto, ‘¿Qué strella fue por donde yo caí’” inicia con la relación de la influencia del cosmos sobre el hombre y termina sobre el azar o la fortuna. El poema es una sucesión de preguntas existenciales.

3.1.4.1.4. *El amor conciliado*

Este motivo aparece al final del “Libro II, desde el poema “CXIV Soneto, ‘Otro tiempo lloré y agora canto,’” hasta la canción del final, excepto los sonetos penúltimo y antepenúltimo que están dedicados a la muerte de Garcilaso de la Vega. Éste cierra las variantes del tema amoroso que Boscán presenta a lo largo de los dos libros revisados. Los rasgos de este motivo son cuatro: pasado malo-presente bueno, lugar de salvación, salud y fuego.

El rasgo *pasado malo-presente bueno* aparece en “CXIV Soneto, ‘Otro tiempo lloré y agora canto,’”; esta oposición es asimilada por lo razonable y por lo tanto bueno, así lo expresa en el verso noveno de este poema: “Razón juntó l’onesto y deleitable”. Un verso que conduce a la propuesta que se revisó anteriormente con León Hebreo, donde se ubica a este amor en un estadio superior que se aleja del amor enfermo.

El mismo rasgo aparece en cinco poemas más;⁶²² el canto del poeta es una celebración del presente que es blando, gozoso en comparación del pasado doloroso. El Amor (con mayúscula) se convierte en una prosopopeya más que una metagoge —como se revisó anteriormente en el nivel retórico—, este amor lo maltrató y ahora lo rescata, buscó el amor bueno y del bien nace el bien. Se recurre a una victoria donde el presente vence al pasado, su recuerdo subraya la gloria que disfruta, es como un día despejado después de la tormenta. El dolor y la tristura quedaron atrás. Incluso se recurre a la anáfora de lo dulce para enfatizar este asunto, no funciona como en la repetición de la anadiplosis que es una búsqueda de significados de una palabra, sino la repetición de lo *dulce* como una hipérbole de ese presente encontrado.

El segundo rasgo, *el lugar de salvación*, aparece en el “CXVI Soneto, ‘Amor m’embía un dulce sentimiento’”, este lugar es un puerto seguro donde se encuentra el buen mensaje del Amor; el pensamiento tiene ahora en qué confiar a diferencia de un pasado desconcertante; aparece un milagro, el triunfo apunta hacia el cielo.

⁶²² CXV Soneto, “Antes terné qué cante blandamente”, CXVII Soneto, “Demás del gran milagro que Amor hizo”, CXX Soneto, “Tristes años y largos fui cuitado”, CXXIII Soneto, “Si en mitad del dolor tener memoria”, CXIX Soneto, “Dulce reposo de mi entendimiento;”,.

Otro de los lugares que funciona como un refugio es el Olimpo — “CXXV Soneto, ‘L’alto monte d’Olympo, do se’scrive” —, ahí se encuentra Amor, tranquilo y observa desde lo alto los amores pasados y sus errores, los dolores y deshonras. Así también puede ser la cima de una montaña — “CXXVI Soneto, ‘¡O monte levantado en l’alma mía,’” —, donde se encuentra un templo y se despierta sin los hierros del dolor.

El tercer rasgo del motivo *El amor conciliado* es la salud que obligadamente hace que se piense en su antónimo. En el poema “CXVIII Soneto, ‘Un nuevo Amor un nuevo bien m’ha dado,’” pide a Dios que lo conserve en el estado que se encuentra; estuvo en pestilencia, pasó el influjo cruel, de la dolencia quedó con salud. La misma intención de un amor saludable se encuentra en los poemas: “CXXIV Soneto, ‘Gran tiempo fui de males tan dañado,’” y “CXXVII Soneto, ‘D’una mortal y triste perlesía,’” tuvo males del dañado Amor, apartado y desdichado; luego sanó, como el ciego judío que vio. Su alma se encontraba en una perlesía y el Amor de Dios ordenó soltar los pies y destrabarse, luego se vio sano.

Por último, el cuarto rasgo, el fuego que fue constantemente mencionado en su poesía anterior, era una causa-consecuencia del amor que le causaba males, ahora no es así, este fuego adquiere una capacidad de ímpetu. Se puede observar en “CXXI Soneto, ‘Amor es bueno en sí naturalmente,’” en donde se reconoce la naturaleza bondadosa en el Amor, su fuego es bueno, pues el fuego malo deja tristuras y es locura. En el “CXXII Soneto, ‘Este fuego que agora yo mismo siento,’” siente un fuego puro y simple que es equivalente a la primavera, las flores, el fruto y la luz; un fuego que debió ser robado por Prometeo y entonces sí se le hubiera perdonado.

El poema que cierra el “Libro II”, “CXXX Canción, ‘Gran tiempo Amor me tuvo de su mano,’” es un gran resumen del motivo *El amor conciliado*. Es un amor que puede entenderse desde un punto de vista religioso, el amor de Dios, es un amor que se encuentra en lo alto, es triunfante, completa, enciende, es racional, equilibrado, puro porque no está contaminado del mal amor. Su definición también permite pensar en un estadio superior, como un triunfo de la razón.

Conclusión del sentido literal

Se observa una transición de un amor paradójico hacia un amor pleno. Sus momentos intermedios son la tristeza y el alto cielo. Es como si el amor de la contradicción condujera a una angustia, a un dolor a una tristeza a una satisfacción y un gozo; el sentir humano es paradójico. Si utilizáramos estos cuatro pasos del amor en Boscán, se observa que es un cambio de la sin razón a la razón. El rasgo *satisfacción/dolor* del motivo *El amor paradójico*, es una idea que no puede ser conciliada, siempre existirá una pugna. La paradoja es una bifurcación que no alcanza a ser descifrada por el pensamiento. Incluso la mirada, que aclara lo que hay alrededor, se convierte en parte del mal y hierde; se expone a una señora deseada y cruel; el seso no puede aclarar cómo se presentan de manera simultánea estos dos aspectos que se encuentran dentro, la metagoge que ataca. Al respecto Antonio Armisen señala que:

Entre la cincuentena larga de ejemplos las antítesis elaboradas por contrastes de términos de la naturaleza externa al hombre sólo llegan a la décima parte. En este aspecto, Boscán se encuentra más en una tradición cancioneril que pastoral, lo que le distancia de Garcilaso. El hombre, medida de todas las cosas, no se acuerda con la naturaleza [sic]. Su lirismo se resuelve por el contraste de sentimientos y sensaciones, domina unos textos que se mueven dentro de una tradición que busca el arte en el interior del hombre que así se concierte en universo.⁶²³

Lo negativo puede llegar al extremo de lo inexpresable, así la paradoja es inefable, entonces se explica la reiterada catacresis, una incapacidad de describir lo extraordinario.⁶²⁴

Ante tal contradicción que hace sufrir al pensamiento se opta por la tristeza, como si asirse de uno de esos extremos permitiría un descanso. El extremo del sentimiento llevado hacia lo negativo, pero es la posibilidad de romper con esa paradoja que es peor tortura. La entrega al dolor es una forma de entender y entenderse a sí mismo, la metagoge deja de ser parte de su ser y se convierte en un ente ajeno al cual se le puede querer. Antonio Armisen señala que:

El adjetivo más repetido por Boscán es *triste* que, presente ya en el Libro I como hemos visto, tiene un uso reiterado y buscado en el Libro II. Su frecuencia triplica

⁶²³ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 240.

⁶²⁴ *Ib.*, p. 10.

la de cualquier otro adjetivo. Adjuntos o no a diversos sustantivos, en los versos rastreados, he podido verificar más de treinta usos.⁶²⁵

Aparece una respuesta, otra solución más allá que solo entregarse a la tristeza. La respuesta es un neoplatonismo, en el sentido de Marsilio Ficino y León Hebrero, donde el ser no se encuentra separado de su mundo exterior. Existe una comunicación del hombre con lo externo y con el cosmos, una relación que debe regirse por un gran móvil: el Amor. Gracias a la comprensión de este sistema se puede depurar el amor y dejar al Amor bueno. El canto del poeta es desesperación o de epifanía. Así la metagoge sigue su curso pero no como esos seres internos que conducen a una contradicción que atentan contra la voluntad, sino que son relaciones de contacto con lo externo, este sistema de la microestructura con la macroestructura. La paradoja se elimina. Antonio Armisen comenta al respecto:

Según advirtieron Parducci y Darst, el CXIV señala un cambio importante. La voluntad de superar su condición desarrollada en los sonetos precedentes por medio de los símiles, [...] El amador ha concertado finalmente “amor con virtud junto”, como pretendía la dedicatoria y lo expresa en términos que recuerdan los planteamientos de León Hebreo sobre el amor conyugal [...] ⁶²⁶

Por último es *El amor conciliado*, donde Amor rescata los planteamientos realizados en los poemas anteriores. Lo interesante es que no es plenamente el amor cristiano de manera muy clara, porque no se encuentra la fe para entregarse a él, sino que existe un semipaganismo (recuérdese el capítulo de neoplatonismo), donde la razón triunfa por crear un camino hacia lo religioso. Otra vez, al igual que el motivo de *El alto cielo*, hace pensar en una victoria del racionamiento al discernir lo malo de lo bueno, de romper con la paradoja presentada en el “Libro I”. Los últimos sonetos son de temas alegres, vencedores, de medro. En ellos se trata más de un amor divino y organizador. El amor ambiguo quedó atrás. En esta sección de sonetos se contempla la aparición de la mitología griega: *divine grace*.⁶²⁷ Esto hay que subrayarlo, porque no es el “gran amor de Cristo”, es el

⁶²⁵ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 313.

⁶²⁶ *Ib.*, p. 400.

⁶²⁷ David H. Darst, *op. cit.*, p. 80.

amor honesto y deleitable que es ayudado o movido por Dios o un dios. Sus imágenes en el motivo *El amor conciliado* se quedan en una ambigüedad.

3.1.7. Sentido moral (o sentido histórico): el contexto

Los poemas se relacionan con su contexto de varias maneras: biografía, influencia, explicación de los términos utilizados, referencias a batallas, lugares, alabanza a los poderosos, etcétera. La asociación no debe entenderse de manera simple: el hecho histórico no crea el poema de manera directa como si fuera una expresión social más, y mucho menos debe entenderse a la inversa. La relación del contexto con el poema no puede ser entendida como un proceso físico de causa-efecto. Por eso, en el caso de esta tesis, no se busca alguna explicación de la biografía, el carácter o valores del autor por medio de su obra. Esto se le deja al historiador o al psicólogo, a los cuales les interesa la realidad del autor como persona.

Se busca, en cambio, el sentido inverso, donde las aportaciones de la historia, de la biografía soportan la interpretación del poema. Un ejemplo de aquello que no se busca en esta tesis es: “Boscán amaba entrañablemente a su mujer, y de ello ha dejado testimonio en sus versos.”⁶²⁸ Otro es: “No hay nada en sus versos que indique edad propecta. Creemos, por razones apuntadas al principio de este conato de biografía, que su edad debía exceder algo a la de Garcilaso, pero no tanto que dejaran de tratarse como camaradas.”⁶²⁹ Como se nota, Marcelino Menéndez busca explicaciones de su vida en su obra, en este sentido le gana el historiador sobre el crítico literario.

Desde un punto de vista teórico se puede soportar este sentido en la obra de Teun A. Van Dijk, *Texto y contexto*⁶³⁰ y en Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*⁶³¹. El primero en cuanto a relacionar una microestructura con una macroestructura, la relación que se ha establecido hasta ahora: métrica, retórica,

⁶²⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 116.

⁶²⁹ *Ib.*, p. 131.

⁶³⁰ Teun A. Van Dijk, *Texto y contexto, (Semántica y pragmática del discurso)*, tr. Juan Domingo Moyano, Madrid, Cátedra, 1998.

⁶³¹ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2003.

sentido literal como una composición semántica que lleva a la imagen poética, ésta es la microestructura. Mientras que a partir del sentido moral aparece una macroestructura y su interpretación es la semiótica que se ha venido mencionado. Ésta se asocia con el texto para interpretarlo. El segundo libro ayuda sobre todo para definir lo que es el autor a partir del texto, más allá de su existencia como persona.

A veces, los poemas requieren de una interpretación con base en los valores del autor, esto es más evidente en los poemas que Menéndez Pelayo designa como *sociales*. Aquí es muy importante una interpretación de las imágenes según los protocolos, usos o chanzas de la época. La biografía es otro de los elementos que se ha abordado con mayor constancia; sugiere, en cierta manera, el proceso de interpretación por una relación lógica de creador-obra. También pueden aparecer referencias a hechos históricos como batallas, descubrimientos o conquistas. En estos casos, el historiador es el encargado de revisar que la información sea la que corresponda con el suceder del pasado, es quien revisa si la biografía concuerda con los documentos existentes, verifica su autenticidad; el historiador tiene la obligación de precisar nombres, artillería, recursos o interpretaciones políticas. En el caso del investigador literario no pretende sustituir la labor del historiador, sino utilizar sus resultados.

El contexto puede ser demasiado extenso y es necesario delimitar hasta dónde se está utilizando. Para el caso específico de los poemas analizados hasta ahora se abordan los siguientes asuntos: la biografía, la influencia y el humanismo. Tres aspectos del contexto que han afectado de alguna manera la interpretación de la obra de Juan Boscán.

3.1.5.1. *Tres asuntos de su biografía*

No se pretende aclarar aspectos de su biografía, se busca, con base en los datos que se tienen, proponer y organizar algunas ideas al respecto: el problema generacional, su castellanización y la edición de sus obras. Estos tres asuntos han marcado a Boscán como un poeta menor cuando se le compara con Garcilaso.

Se propone separar generacionalmente a Boscán de Garcilaso. Es un asunto que seguramente parece contrario a la tradición que se ha dado hasta ahora y que fácilmente podría rebatirse. Se expone este problema porque sería una forma de ver con diferentes parámetros a estos poetas que siempre se han comparado como coetáneos para destacar las virtudes del primero sobre el segundo. La base para esta propuesta es la que se revisó al final del primer capítulo. Se recuerda que no se pretende creer que la propuesta de Ortega y Gasset tenga validez por sí misma, se retoma su idea con la advertencia que es un mapa que no debe corresponder del todo con la realidad. Esto es una sugerencia que puede ser productiva para la interpretación. Se puede traer como justificación las afirmaciones de Javier Lorenzo en cuanto a cómo la crítica provoca estigmas que no se deshacen:

Si la escritura de Garcilaso se muestra a los ojos del lector moderno como más refinada y pulida que la de Boscán, si su poesía parece albergar un programa imitativo mucho más complejo y avanzado que el de su colega, si sus versos se presentan como la única alternativa válida al modelo importado de Petrarca, ello es porque la obra del toledano ha venido siempre acompañada de un aparato exegético que conduce precisamente a la formulación de este tipo de conclusiones.⁶³²

No se tiene una certidumbre del año de nacimiento de Mosén Juan Boscá Almaguer. Existen aproximaciones como la que propone Marcelino Menéndez Pelayo cuando indica que es ayo del Gran Duque de Alba quien nace en 1507, y si un ayo debe ser mayor que su pupilo por mínimo diez años, entonces su fecha de nacimiento debe ser antes de 1497.⁶³³

Cuando se celebró el cuarto centenario de la muerte de Boscán, Martín de Riquer quiso contestar a algunos asuntos que Marcelino Menéndez había planteado, sobre todo lo concerniente al parentesco. El trabajo de Martín de Riquer publicado en 1945 aclara varios vacíos en la genealogía de los Boscán y al mismo tiempo realiza precisiones en cuanto a la fecha de nacimiento y de muerte del poeta:

⁶³² Javier Lorenzo, "Nuevos casos nuevas artes" *Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007, p. 6

⁶³³ Marcelino Menéndez, *op. cit.*, p. 20.

[...] Pero hoy podemos ir más allá. En una época de 1493 se habla de Juan Boscán, impúber, hijo de Juan Valentín y de Violante (documento XXXIII); en un documento fechado el 28 de enero de 1506 se hace constar que todavía no tiene veinte años; el 5 de mayo de 1512 nuestro poeta afirma que es menor de veinticinco años y mayor de veinte (documento LIII). Gracias a esto podemos situar el nacimiento de Boscán entre 1487 —siete años después de la boda de sus padres— y 1492, como ya sabíamos por el documento XXXII.⁶³⁴ [...] Boscán murió el 21 de septiembre de 1542, y no en abril como se ha supuesto hasta ahora, según se desprende claramente del documento LXXXVI.⁶³⁵

Se retoma el problema de las generaciones que se revisó anteriormente, se insiste que no son un reflejo de la realidad, sino que son un instrumento para revisar a detalle la obra de una época. En el caso de la literatura española del siglo XVI, no se ha revisado desde el criterio generacional,⁶³⁶ se cree que es necesario estructurar cortes más finos en la larga lista de autores y ordenarlos en periodos cortos para entender los cambios de fondo y forma de la poesía del Renacimiento. El punto de partida para establecer estas generaciones es Juan Boscán quien es un hito fundamental, por eso se puede considerar como miembro de la primera generación del Renacimiento español. Mientras que Garcilaso formaría parte de la segunda generación. Esta división permitiría separar a Boscán de Garcilaso y dejaría en libertad los versos del primero sin tener que apretarlos a los valores literarios que utilizó el segundo.

Esta división funciona bien si se toman los extremos de las posibles fechas de nacimiento de estos dos autores: Juan Boscán 1487 y para Garcilaso, 1503, aparecen dieciséis años; funciona menos si se toman en cuenta los extremos cercanos: 1492 (Boscán) y 1501 (Garcilaso), nueve años. Así, de nueve a dieciséis es un margen que sí permite, desde la propuesta Orteguiana, separar a ambos autores en dos generaciones distintas y presupone que tienen dos visiones de mundo u horizontes diferentes.

La distinción generacional no excluye, por otro lado, que exista una amistad cercana y admiración mutua. Parece ser que la corte de Carlos V junta a estos

⁶³⁴ Martín de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico: Casa del Arcediano, 1945, p. 10.

⁶³⁵ *Ib.*, p. 17.

⁶³⁶ *Vid supra*, p. 76-83

poetas quizá por 1520.⁶³⁷ Aparece una amistad que se ve reflejada en la correspondencia que se establecieron. Esta cercanía pudo ser la causante de incluirlos en una misma generación. El hecho de que Boscán sea parte de una generación anterior a la de Garcilaso parte de un criterio de utilizar un parámetro funcional para reinterpretar la poesía de la época revisada.

Pero además de la posible diferencia de quince años entre los poetas mencionados, también se puede argumentar que se ha admitido que el primero en intentar la poesía con influencia italiana es Juan Boscán, luego fue Garcilaso. Esto hace detenerse y comprenderlos como una especie de guía con su alumno; lo cual conlleva a advertir que su amigo es su epígono. Es posible que haya sido una especie de maestro intelectual donde los discípulos rápidamente son parte del movimiento. Marcelino Menéndez Pelayo señala que:

Hay que prescindir por un instante de los aciertos de la forma, y reconocer que el gran innovador de la métrica española en el siglo XVI no fue Garcilaso, sino Boscán, cuya prioridad es indisputable. Si había tenido algún predecesor en el soneto, perdida estaba ya la memoria de tales ensayos, y en las estancias líricas, en el terceto, en la octava rima, en el verso suelto, no tenía ninguno dentro de Castilla.⁶³⁸

El segundo de los asuntos es su origen catalán que no podía ser el paladín intelectual de un imperio en expansión. Las condiciones políticas no estaban para presentar a cualquier cortesano como el *Virgilio* de los españoles, tenía que ser de la vieja tradición castellana. Se regresa al asunto de la marginación que ha sufrido Boscán del canon por estar cerca de Garcilaso y de cómo la crítica ha gustado más del segundo. Una de las causas de esta inercia puede estar en su origen catalán. Javier Lorenzo analiza este asunto:

Mi argumento o premisa general es que la relegación que ha sufrido Boscán en el canon literario es el resultado de una serie de prejuicios ideológicos que tienen que ver con el contexto político y cultural en el que publica y edita su obra y que por tanto no responde a reacciones o sentimientos innatos del lector.⁶³⁹

⁶³⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de los poetas líricos castellanos*, v. X, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952, pp. 51-52.

⁶³⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 336.

⁶³⁹ Javier Lorenzo, *op. cit.*, p. 16.

Aclara posteriormente que se ha realizado una imagen estereotipada de Juan Boscán como el poeta barcelonés, abanderado de la burguesía emergente, pudiente y urbana, así como del extranjero.⁶⁴⁰

El tercer asunto que se trata es el de la edición de sus obras dentro de un tomo. Pues esta inercia de considerarlos en un mismo volumen, crea la sensación de que pertenecen a una misma generación. Ana Girón debió tener una sensibilidad especial hacia la poesía y un empeño de llevar a cabo ciertas empresas, pues de otra manera la publicación de las obras de Boscán y Garcilaso no se hubiera llevado a cabo. La edición de las obras de Juan Boscán se dio en 1543.

Durante la segunda mitad del siglo XVI se realizaron veintidós ediciones, lo cual revela el éxito que tuvo, pero cada vez Garcilaso destacaba más gracias a la crítica y Boscán comenzaba a eclipsarse, lo cual provoca una mayor demanda de los poemas del toledano. De tal manera que en 1577, Francisco Sánchez de las Brozas separa las obras de estos autores y deja la edición sólo de las obras de Garcilaso. Lo mismo realizó Fernando de Herrera en 1580, “nadie hubo que se quejara de ello, salvo algún veterano del tercio viejo, como D. Luis Zapata [...]”.⁶⁴¹ Fernando de Herrera, si se acepta la idea de dividir a estos poetas por generaciones, sería la cuarta generación del siglo XVI, lo cual descubre, desde este punto de vista, la enorme lejanía generacional que hay sobre el primer impulso de influencia italiana, en ese sentido, las obras de Garcilaso son más cercanas y comprensibles, son más *modernas* que el Boscán con reminiscencias de cancionero.

Quizá el que Boscán y Garcilaso hayan aparecido en una misma edición conlleva la idea de que ambos pertenecen a la misma generación y que deban ser tomados como similares. Quizá la idea de Ana Girón cuando realiza la edición fuera la del maestro y su discípulo destacado y apreciado. Por lo tanto, la primera generación experimenta posibilidades en la métrica, en su retórica y sus imágenes; Boscán no quiere encontrar, sino buscar, principio totalmente

⁶⁴⁰ Javier Lorenzo, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁴¹ *Ib.*, pp. 137-138.

humanista. La segunda generación se concentra en encontrar, fijar, menos ensayos y más canon, la poesía se perfila hacia un manierismo.

3.1.5.1.2. La influencia

El poeta catalán vive en un momento de transición entre una tradición que está desgastada y la influencia de varios lugares, autores, idiomas y maneras de ser que terminarán por armar un nuevo modo de expresión. “Boscán crece en una Cataluña decadente desde el punto de vista económico y político.”⁶⁴² El descenso de la ciudad catalana y el ascenso en la economía de Valencia describen el ambiente de Juan Boscán.⁶⁴³ La crisis de Cataluña puede servir de símbolo de las transformaciones que está sufriendo España. Varias influencias de todo tipo permean su ambiente. En lo político se tiene que aceptar a un rey extranjero y el intercambio con Italia es constante (por eso la posición geográfica de Cataluña influye en cuanto a la variedad) de donde vienen nuevas corrientes. Diferentes lenguas se practican y aumentan su número.

A esto se suma que Boscán no reside permanentemente en alguno de estos lugares, sino que entra al servicio de las cortes castellanas. A pesar que Boscán lo presenta como un poeta renegado de la castellanidad, es lo contrario, un poeta que sabe de tradiciones y de la importancia de las influencias para el crecimiento del espíritu. En lo plenamente literario, la crítica ha mencionado principalmente tres líneas que afectan su obra: la tradición castellana (cancioneros Juan de Mena, Garci Sánchez), Ausías March y el petrarquismo.

En cuanto a la tradición castellana, no es que Boscán haya adoptado una ascendencia cultural que no le correspondía, pues Martín de Riquer señala que:

Creo que ha quedado bien resaltado un hecho literario importante: que en Cataluña, antes de Boscán, existía una auténtica tradición en el cultivo de la poesía castellana. No se trata de casos esporádicos, sino de un intento consciente de asimilación, que trasciende hasta lo menos personal y lo más cortesano de la poesía, [...]⁶⁴⁴

⁶⁴² *Ib.*, p. 27.

⁶⁴³ *Ib.*, p. 29.

⁶⁴⁴ Martín de Riquer, *op. cit.*, p. 36.

Si se entiende esta situación, entonces su “Libro I” es el resultado de una asimilación de la lengua castellana por la cultura catalana. Martín de Riquer explica cómo la poesía castellana en la segunda mitad del siglo XV es aceptada en la tradición literaria de los poetas catalanes. Romeu Lull⁶⁴⁵, comenta el crítico catalán, escribía sus versos indistintamente en castellano, catalán e italiano. David Darst explica al respecto lo siguiente:

In order to perceive clearly the momentous task Juan Boscán undertook when he decided to write with Italian meters, it is necessary to understand the nature of the various poetic modes prevalent in Spain at the beginning of the sixteenth century. The first and most important strain was the *cancionero* tradition, so-called because of the title given to the poetic anthologies in the fifteenth century.⁶⁴⁶

Además de la tradición de los cancioneros, están los autores que de manera más específica afectaron la obra de Boscán, Antonio Armisen revisa la influencia de Juan de Mena y de Garci Sánchez, sobre todo en lo concerniente a la catacresis,⁶⁴⁷ el didactismo amoroso (no hay descripción de la dama, el amor del matrimonio, vasallaje amoroso), las técnicas amplificatorias de la enumeración y el quiasmo y la reiteración (epanalepsis, anadiplosis, epanadiplosis). Su estudio no deja dudas de que lo castellano está presente en su obra. Este investigador indica que: “Los dos [Mena y Garci Sánchez] rehúyen el pormenor descriptivo en la mención de la belleza de la amada: se evita el detalle físico y se interesa más por los efectos que la amada produce en ellos mismos que por ponderación de las gracias de la dama.”⁶⁴⁸ Antonio Prieto indica:

Pero, obviamente, poesía de cancionero español y poesía de arte italiano mantuvieron gustos comunes hasta llegar a su encuentro, como cierto conceptismo, cierta predilección por la antítesis, por los juegos de palabras, las aliteraciones o los *bisticci*.⁶⁴⁹

En cuanto al segundo aspecto, Marcelino Menéndez nombra a Boscán como el primer imitador de Ausías March, que incluso su influencia es mayor que la del petrarquismo,⁶⁵⁰ sobre todo en su:

⁶⁴⁵ Martín de Riquer, *op. cit.*, pp. 31-36

⁶⁴⁶ David H. Darst, *Juan Boscán*, Boston, Twayne Publishers, 1978, p. 19.

⁶⁴⁷ A. Armisen, *op. cit.*, pp. 9-20.

⁶⁴⁸ A. Armisen, *op. cit.*, p. 20

⁶⁴⁹ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI, I*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 11.

⁶⁵⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 268-269.

[..] llaneza de estilo y si se quiere la penuria de imágenes, sino cierta gravedad filosófica y doctrinal, cierta varonil y austera tristeza, son comunes a entrambos poetas, y lo es también la aspiración a una recóndita sabiduría de amor que, fantaseando, les descubre los grandes secretos que oculta a los más sabios [...]⁶⁵¹

Es una afirmación que sugiere especulaciones que generan sorpresas, porque aparece una mención soslayada de un neoplatonismo y entonces nace la pregunta: ¿March tenía influencia de neoplatonismo italiano y Boscán recibe las primeras ideas de este poeta y las refuerza con las lecturas de los italianos? Una posibilidad que se presenta factible debido a la situación geográfica de Cataluña y de Valencia, su contacto con lo italiano debió ser más fuerte que el que tuvo Castilla. Por otro lado, el comentario de Menéndez Pelayo tiene un halo de burla; “amor que fantaseando”. ¿Será que el semipaganismo del catalán incomode el cristianismo del crítico santanderino?

El tercero de los asuntos es el petrarquismo. Según indica Marcelino Menéndez, durante el siglo XV existe un movimiento petrarquista en Castilla y Cataluña. Sin embargo, indica, que a Boscán no se le puede considerar como una continuación de este movimiento porque se leía al Petrarca erudito y no tanto al poeta. Si se busca un antecedente del petrarquismo poético lo hay en el Marqués de Santillana.⁶⁵² Según sigue revisando el crítico salmantino, se atendía más al contenido alegórico y a las aplicaciones amorosas que a la forma cuidada. David Darst también reconoce esta influencia:

The second current that most influences Boscán is the Petrarchan tradition, for it is from Francesco Petrarca that the Spaniard received all the formal elements of his new poetry; the sonnet, terza rima, canción, as well as the new tone that came with the hendecasyllabic verse.⁶⁵³

A veces el mismo término de influencia de Petrarca resulta un tanto difuso, pues tampoco lo podemos considerar original en su totalidad. Es decir, no hay que olvidar que también hubo influencia sobre Petrarca. Antonio Armisen recuerda al respecto:

[...] Estos poetas, que tienen sus espaldas al nutridísimo camino de la poesía cancioneril, reconocerán mucho de lo que les llega con el que pertenecen a un predio común: la lírica provenzal. Reconocerán, y en ese reconocer, junto a la

⁶⁵¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 262.

⁶⁵² Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 245.

⁶⁵³ David H. Darst, *Juan Boscán*, Boston, Twayne Publishers, 1978, p. 20.

admirativa novedad que proclama Boscán, se explica en parte la convivencia de formas tradicionales y formas italianas que practicarán la casi totalidad de los poetas españoles. Retrocedemos así al origen provenzal que fecundó dos trayectorias.⁶⁵⁴

El petrarquismo afecta a Boscán no sólo en imágenes desde el punto de vista denotativo lo cual presenta un recurso de acusada afectación. Sería una variedad de imágenes para decir lo mismo que el primer libro. Debe existir otra cualidad más: la extensión en los sentidos y en su significado. Al respecto Alicia de Colombí-Monguió comenta:

La introducción de la poesía petrarquista implicaba mucho más que la de una temática erótica de enamorados masoquistas y llorosos por vergeles o por desiertos, mucho más que la incorporación de imágenes visuales, sea del paisaje o de la amada, mucho más que un enriquecimiento de adjetivación, léxico, símiles, metáforas, oxímoros y clisés en abundancia, mucho más que una nueva versificación con las consabidas reformas métricas, mucho más que innovación formal. De todo esto, claro está, también se trata. Pero a mi ver tales son, aunque significativos, los accidentes del fenómeno.⁶⁵⁵

3.1.5.1.3. *El humanismo italiano en Juan Boscán*

En el primer capítulo de esta tesis, se revisó someramente el concepto de Renacimiento, el cual se entiende más como un constructo cultural que la precisa descripción de un estilo en la historia del arte. Este concepto muy general, se redujo al contexto español y luego se relacionó con el humanismo.

Se recuerdan rasgos de la definición de Renacimiento: un arte nuevo, conciencia histórica y la investigación filológica y arqueológica; la razón es una manera de abarcar la historia creada por el hombre; existe una filosofía semipagana la cual establece relaciones entre el cristianismo y el mundo grecolatino; se entiende al ser del individuo dentro de su suceder temporal; el arte se aprecia desde un criterio que no es religioso (aunque el tema expresado en la obra sí lo sea); la razón promueve la perfección en los detalles para crear una obra universal y equilibrada; el ideal de la naturaleza es elementos simbólicos: la flora y la fauna, los pastores y su vida apacible; aparece el ideal del hombre digno y libre: es aquel que opta por una vida embellecida, educada, civilizada y placentera.

⁶⁵⁴ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI, I*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 36.

⁶⁵⁵ Alicia Colombí-Monguió, *Boscán frente a Navagero, el nacimiento de la conciencia humanista*, p. 150.

Se recuerda cómo la apertura de las formas y de los temas es una de las características del “hombre del Renacimiento” según lo planteó Jacob Burckhardt y Eugenio Garín. Asuntos que en cierta manera determinan al hombre humanista que extiende su presente con el estudio del pasado:

[...]Boscán va hacia atrás, a recuperar la historia. Es trayectoria del humanista en busca del pasado, aquel que en su poesía habrá de resucitar. Sólo entonces, en su verso y sobre todo en el de Garcilaso, el endecasílabo clásico cobraría nueva vida en lengua castellana.⁶⁵⁶

que el mundo inmediato no le es suficiente —por necesidad o por gusto— viaja, lo exilian, se incluye dentro de las cortes donde lo consideran como un intelectual y adquiere una independencia del sistema en cuanto al estudio e interpretación de los textos en su original. En cuanto al cambio o ruptura se cita lo que Alicia de Colombí-Monguió, cuando revisa la conciencia humanista de la poesía de Juan Boscán:

Por mucho que los dos desearan respirar los nuevos aires del humanismo italiano, en la visión de sus respectivas poéticas tanto el Marqués de Santillana como Juan de la Encina son mentes hondamente medievales. Ambos dan claro testimonio de ello, ya que se trata una vez más de la *translatio studii* de la Edad Media. De acuerdo con Étienne Gilson, para el hombre medieval el tiempo continuaba desde la Antigüedad sin que, hablando históricamente, nada lo separara de ella. A fines del siglo XV; y hasta en los umbrales mismos del XVI, la poética española aún no había sentido el desgarramiento moderno de la discontinuidad cultural.⁶⁵⁷

Aparece una búsqueda de nuevos modelos que llenen el nuevo lugar que dejó el cambio de perspectiva del humanismo:

El agotamiento de este tipo de poesía, la difusión de las ideas de Aristóteles sobre la imitación y la metáfora, y la creciente influencia de los modelos clásicos son factores que contribuyen al posterior desarrollo de la expresión metafórica. Las variaciones verificadas en la poesía de Boscán no confirman la importancia de los modelos: la metáfora también es afectada por la renovación de los géneros y los autores imitados. Para los lectores que encontraban en las gastadas metáforas de los alegorismos de la poesía cancioneril una lengua poética casi literal, esta renovación hubo de resultar un cambio. Sin embargo, a los lectores de los clásicos latinos, los intentos del barcelonés, presentándose unidos a la obra de Garcilaso, difícilmente podían merecerles un juicio favorable.⁶⁵⁸

⁶⁵⁶ Alicia Colombí-Monguió, *Boscán frente a Navagero, el nacimiento de la conciencia humanista*, p. 149.

⁶⁵⁷ Alicia Colombí-Monguió, *Boscán frente a Navagero, el nacimiento de la conciencia humanista*, p. 148.

⁶⁵⁸ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 304.

Al mismo tiempo, se busca llenar el vacío de ese nuevo espacio llamado imperio y la difícil relación Castilla-Habsburgo. Es decir, urge una nueva justificación, se recuerda a André Chastel⁶⁵⁹ cuando señala que el humanismo afianza ideológicamente al imperio; también se comenta las observaciones de Javier Lorenzo al respecto:

La defensa y relanzamiento de la identidad aristotélica que Boscán realiza por medio del endecasílabo ha de entenderse, pues, al igual que sucede con la idea de autor en los prólogos al Cortesano, no tanto como un acto aislado e individual de autoafirmación identitaria, es decir, como un ejercicio más de autodefinición el *self-made man* renacentista imaginado por Burckhardt, sino como una respuesta a las tensiones que sobre la clase nobiliaria ejerce el nuevo sistema social y político que se implanta en España con la llegada de los Habsburgo.⁶⁶⁰

Si todo esto lo incluimos dentro de un concepto, Juan Boscán es un “hombre del Renacimiento” un humanista al más puro estilo italiano. La poesía española gracias a esta multiplicidad de vertientes gana en significado y en intenciones.

No se queda en su región, viaja, es, en cierta manera, exiliado de su mundo catalán, se enriquece de diferentes influencias. Como cortesano sirve a Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez de Quiñones desde muy temprana edad. Luego es ayo del tercer duque de Alba, Fernando⁶⁶¹ y después aparece al servicio del emperador. No se queda en el ambiente de aristocracia de su familia enriquecida por la navegación y el comercio.⁶⁶² Menéndez Pelayo indica que pasó más tiempo en la corte castellana que en Barcelona, por lo tanto se puede inferir que la lengua de Castilla no le era tan ajena y tan extranjera.⁶⁶³ Y no sólo la castellana sino varias lenguas más: griego, latín, italiano y valenciano.

En cuanto a su educación formal, no se tienen datos sobre su residencia en alguna universidad.⁶⁶⁴ El único nombre de algún maestro es del humanista italiano Lucio Marineo Sículo⁶⁶⁵, en la corte de los Reyes Católicos, por lo que se infiere

⁶⁵⁹ *Vid Supra*, p. 35.

⁶⁶⁰ Javier Lorenzo, *op. cit.* p. 70.

⁶⁶¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de los poetas líricos castellanos*, v. X, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952., p. 39.

⁶⁶² *Ib.*, p. 9.

⁶⁶³ *Ib.*, pp. 36-37.

⁶⁶⁴ *Ib.*, p. 20.

⁶⁶⁵ *Ib.*, pp. 31-32.

que su educación es cortesana y no universitaria. Dentro de su vida militar tampoco se tienen datos que demuestren una amplia carrera en este campo sólo que participó en el frustrado rescate de la isla de Rodas.⁶⁶⁶ Marcelino Menéndez explica al respecto:

Se importan códigos nuevos dentro de la vida cortés; un amor social y exquisito impone su práctica y su teoría; el enervamiento y postración de la vida política en Italia, que coincide fatalmente con el abandono en que van cayendo los férreos cantos de su mayor poeta, cada vez menos entendido, salvo por algunos espíritus selectos; el prestigio de la música que se asocia estrechamente a la poesía amorosa y le presta sus alas; el renacimiento neoplatónico de Florencia que complementa y perfecciona la filosofía del amor y de la hermosura entrecista ya, aunque de un modo escolástico, por los antiguos poetas del *dolce stil novo*, y de un modo más familiar y psicológico por el mismo Petrarca; la disciplina gramatical, cada vez más intransigente en Toscana y fuera de Toscana por obra de Bembo y otros que imponen al Petrarca y a Boccaccio como únicos maestros y oráculos de la poesía de la prosa; y finalmente hasta la gloria de humanista que circunda el nombre del poeta de Arezzo como primer restaurador de la antigüedad clásica.⁶⁶⁷

Si Boscán es un poeta del Renacimiento y humanista, se puede entender que poseía un idealismo propio de estos personajes. Así su poesía debe leerse en estas direcciones, con una influencia múltiple que se alimentó desde varios terrenos. La métrica y retórica de sus poemas presenta experimentos e imágenes recurrentes sobre el asunto amoroso: la dicha de la mirada y el dolor por ver a la dama, el amor que sufre y que goza con ese sufrimiento, la locura contra el seso, la dama cruel que se ama; entre el bien y el mal, siempre gana el segundo en intensidad; liberarse de la cárcel con cadenas, el placer de la tristeza, el amor como un mal.

En el año de 1525, arriban a España dos italianos ilustres: Andrea Navagero y Baldassare de Castiglioni que según Menéndez Pelayo:

No eran medianos preceptores, de incorrecta latinidad y gusto dudoso como Pedro Mártir y Marineo Sículo, sino ingenios cultísimos nutridos con la más pura savia de la antigüedad, hombres de mundo al mismo tiempo que humanistas, versados por igual en el refinamiento de las cortes y en la sabiduría de las escuelas, imitadores de las formas clásicas con un sentimiento original y eficaz de la vida moderna. Ellos eran, juntamente con Bembo, Sadoleto, Fracastor y Jerónimo Vida, los más calificados representantes de la cultura ítalo-clásica llegada a su madurez en corrección, elegancia y lindeza, aunque por otra parte

⁶⁶⁶ *Ib.*, p. 37.

⁶⁶⁷ *Ib.*, p. 236.

comenzase a perder la frescura juvenil con que se había mostrado en los admirables poemas latinos de Poliziano y Pontano.⁶⁶⁸

Andrea Navagero (n. 1483) es historiógrafo de la ciudad y bibliotecario de San Marcos.⁶⁶⁹ Es un hombre de gustos exquisitos y de costumbres refinadas.⁶⁷⁰ Sigue a la corte del Emperador, visita Sevilla antes de llegar a Granada⁶⁷¹ donde participa en la boda de Carlos V con Isabel de Portugal el 10 de marzo de 1526.⁶⁷² En 1528, regresa a Venecia para informar sobre su embajada. Al año siguiente lo envían a la corte de Francisco I en Francia donde muere en 1529.⁶⁷³

Este embajador, según la carta de Boscán a la duquesa de Soma, es quien le sugiere intentar los metros italianos. Menéndez Pelayo cree que: “Es muy cierto que sin Boscán y sin Navagero se hubiese cumplido más o menos tarde la transformación de nuestra poesía por el influjo italiano que había penetrado en la vida española desde principios del siglo XV, [...]”⁶⁷⁴ Una reflexión que parece ociosa porque no sucedió, pero puede adquirir una importancia para el ámbito del *sentido moral*, pues implica que la poesía con influencia italiana no sólo era un experimento de un poeta que no estaba ya muy cómodo con la poesía que se venía haciendo —como se observa en las variantes en la métrica de su “Libro I”, antes revisada—, sino que responde a una necesidad del ambiente intelectual de su época, por lo cual no se puede pensar que la influencia es sólo un cambio sofisticado de formas. Esto es cierto como punto de partida, pero carente de sentido para la interpretación de la poesía española de principios del siglo XVI.

Otro italiano importante en la vida intelectual de Boscán es Baldassare de Castiglione quien participó de la refinada corte de Guidobaldo de Urbino. Una pequeña corte que era un referente en el refinamiento, la elegancia, la cortesía y

⁶⁶⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán, estudio crítico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, , p. 56

⁶⁶⁹ *Ib.* p. 57.

⁶⁷⁰ *Ib.*, p. 58.

⁶⁷¹ *Ib.*, p. 62.

⁶⁷² *Ib.*, p. 63.

⁶⁷³ *Ib.*, p. 69.

⁶⁷⁴ *Ib.* p. 71.

la gentileza, ahí conoció a Isabel de Gonzaga y a Emilia Pía quienes podrían considerarse sus guías en la corte.⁶⁷⁵

Al igual que Andrea Navagero, viajó a España para la boda del Emperador como embajador de Roma, salió de Roma casi dos años antes para realizar una visita por varios lugares de España pues al igual que su colega Veneciano siguió a la corte por Toledo, Sevilla, Granada, Valladolid, Palencia y Burgos.⁶⁷⁶ Boscán traduce al español *Il Cortegiano*; esta traducción según Menéndez Pelayo, ubica al poeta catalán dentro de los mejores prosistas de su tiempo.⁶⁷⁷

La cercanía con estas dos personalidades, expone el estatus de Juan Boscán dentro del humanismo de la época. Es decir, no es el humanista al estilo de Cisneros, sino el humanista que vivió en la corte que está despegado de la fuerte influencia religiosa de la época en España. Es un humanista que refleja en su obra una visión no superficial sino de una cierta filosofía y reflexión. Es un poeta transformado por una visión de mundo que nace de la corte, pero no se queda en la corte:

Apenas hay una sola de estas composiciones de la primera manera [se refiere al Libro I] de Boscán que tenga vida interior y nos revele algo del alma del poeta, exceptuando la *Conversión*, que parece escrita en su edad madura y con un sentido más elevado del arte. Este sentido le debió Boscán (justo es decirlo) a su educación de humanista, a la imitación deliberada de la lírica italiana y de los modelos clásicos. No fue innovador en la forma métrica, sino en la forma íntima y substancial de la poesía.⁶⁷⁸

3.1.6. Sentido Celestial (interpretaciones y universales)

3.1.6.1. *El amor: la paradoja, la tristeza y la conciliación*

El tema del amor caballeresco o cortesano, dentro del contexto renacentista, se entiende como un símbolo más que como una referencia. El hombre renacentista del XVI se vuelve *idealista* no tanto *realista* según se revisó anteriormente con Heinrich Wölfflin y Johan Huizinga.⁶⁷⁹ Los temas expresados en su poesía no se pueden entender, entonces, como una manera *directa* o *realista*,

⁶⁷⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de los poetas líricos castellanos*, v. X, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952, pp. 73-74.

⁶⁷⁶ *Ib.*, p. 75.

⁶⁷⁷ *Ib.*, p. 104.

⁶⁷⁸ *Ib.*, p. 212.

⁶⁷⁹ *Vid supra*, p. 5, 9.

porque serían totalmente afectados, de tiquismiquis y repetitivos. La relación *caballero-dama* es un símbolo de un sentimiento insatisfecho, quizá de una contradicción dentro de lo social o de un deseo de organización del universo.

Javier Lorenzo indica que:

La mujer es, como sugiere Cesare Gonzaga, el reflejo y estímulo que el cortesano necesita para ser realizada su identidad como miembro de la élite palaciega [más adelante] Si el cortesano necesita, para construir su identidad del reflejo y la aprobación de la dama, ésta necesita, a su vez, del esfuerzo pedagógico del primero para poder ejercer su labor como espejo.⁶⁸⁰

Huizinga⁶⁸¹ precisa que el amor cortés y los valores caballerescos en el Renacimiento son añorados por la burguesía, mientras que la nobleza se aleja de tanta afectación, este el paso del “Libro I” al “Libro II”. Esta afectación parece que tienen su código en una contradicción irresoluta del ser humano y en el amor como un sistema de sentimiento profundo que a veces encuentra en el dolor o la tristeza su refugio más intenso. Se piensa en la asociación del *Banquete* de Platón a su versión realizada por Marsilio Ficino y por último la propuesta de León Hebreo. En el primer caso, es Diótima la que indica el camino de qué amor se debe tratar, su esquema es totalmente dicotómico. La carencia desea a la abundancia. La interpretación del Ficino, será la búsqueda de un orden donde se presenta una realidad tan contradictoria o en términos de la retórica revisada, tan antitética y luego tan paradójica. León Hebreo se une a esta tradición para proponer que el amor es lo que sustenta el sistema de contrarios, es el teísmo como sistema organizador del universo. La dama deja de ser una referencia y adquiere el valor simbólico de Diótima, de la sabiduría⁶⁸² o de orden. El amor de la corte no es, entendido así, el que surge de una anécdota real y es llevado a las coplas.

Se recuerda que a finales de la Edad Media la poesía se considera de mayor nivel que las artes visuales, lo cual resulta difícil entender para la perspectiva de un lector de los siglos XIX, XX y XXI, porque el lector de ahora ha perdido el simbolismo que la encierra y sólo queda la forma o el sentido literal

⁶⁸⁰ Javier Lorenzo, “Nuevos casos, nuevas artes”: *intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007, p. 61.

⁶⁸¹ *Vid supra*, p. 11.

⁶⁸² *Vid: Javier Lorenzo, loc. cit.*

ceñido al *realismo*.⁶⁸³ Marcelino Menéndez quiere llevar hacia el realismo la poesía de Boscán: “Estos y otros tales son los asuntos, y como la expresión es tan falsa parece imposible determinar si se trata de verdaderos amoríos del poeta, anteriores por supuesto a la honrada, sencilla y noble pasión que sintió por su mujer.”⁶⁸⁴ Este es un gran problema para la interpretación que se quiere conseguir, pues si es sólo una expresión de un deseo hacia una mujer, entonces se está muy cerca de las coplas populares que en cierta manera limitan la connotación.

Los dos temas revisados que aparecen como una constante en el “Libro I” son el amor como paradoja y el refugio de la contradicción en la tristeza. El primero de ellos, *el amor paradójico*, se conforma de efectos retóricos: la paradoja son la catacrexis, la antítesis y la repetición. Las antítesis que provocan la paradoja son entre el deseo y el rechazo de la amada; la ilusión de la fantasía y el rechazo de la realidad; la locura frente al seso; así el amor se manifiesta en los opuestos. La felicidad según esta poesía es el resultado de un engaño, el seso siempre presenta la imposibilidad de restaurar la división que define al ser humano. Como ejemplo se presentan dos poemas:

II Villancico
Si no os uviera mirado
no penara
pero tampoco os mirara.

Veros harto mal á sido,
mas no veros peor fuera;
no quedara tan perdido
pero mucho más perdiera
¿Qué viera aquél que no os viera?
¿Cuál quedara,
señora, si no os mirara?

V Canción
¿Qué haré, que por quereros
mis extremos son tan claros
que no soy para miraros
ni puedo dexar de veros?

Yo no sé con vuestra ausencia
un punto bivar ausente,
ni puedo sufrir presente,
señora, tan gran presencia.
De suerte que, por quereros,
mis extremos son tan claros
que no soy para miraros
ni puedo dexar de veros.

Estos dos ejemplos conducen hacia una paradoja que no es parte del amor de la vista; este amor muestra la belleza celeste; es uno de los sentidos que

⁶⁸³ Vid supra, pp. 9-10.

⁶⁸⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Juan Boscán*, estudio crítico, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 216

busca ascender. La confusión comienza cuando se confronta lo terrenal de quien mira con la divinidad de la belleza. El sentido de la vista implica una distancia entre el objeto observado y el sujeto que lo mira, cosa que no sucede, por ejemplo, con el tacto. La mirada es el instrumento que revela la contradicción y, si se observa la canción citada, los extremos se revelan a él, su composición misma, la mirada percibe el exterior y es el mismo que se le revela en su ser. Boscán suele presentar imágenes intrigantes en poemas que parece no tener mayor dificultad interpretativa, se piensa en “mis extremos son tan claros”. ¿No se trata de algo externo, o de la presencia y ausencia? No es el extremo entre “querer y no querer”, sino que el primero le muestra sus extremos. Existe así un margen que debe ser presentado por el lector.

El segundo tipo de amor es aquel que se encamina hacia la tristeza, es aquel que soluciona la paradoja y se refugia en el sentimiento menos engañoso que es el dolor. Si se tiene y se confiesa es porque no gusta de términos intermedios y conciliadores. El poema de Boscán que funciona como un paradigma de este asunto es el siguiente:

XII

Otras a la tristeza

Tristeza, pues yo no soy tuyo,
tú no dexes de ser mía;
mira bien que me destruyo
sólo en ver que'l alegría
presume d'hazirme suyo.
¡O tristeza!
que apartarme de contigo
es la más alta crueza
que puedes usar conmigo.

No huyas, ni seas tal
que m'apartes de tu pena.
Soy tu tierra natural :
no me dexes por la agena,
do quizá te querrán mal.
Pero di,
ya que esté en tu compañía:
¿cómo gozaré de ti
que no goze d'alegría?

Que'l placer de verte en mí
no ay remedio para echallo.
¿Quién jamás estuvo así?
Que de ver que'n ti me hallo,
me hallo que'stoy sin ti.
¡O ventura!
¡O amor, que tú heziste
que'l placer de mi tristura
me quitase de ser triste!

Pues me das por mi dolor
el placer que'n ti no tienes,
porque te sienta mayor,
no vengas, que si no vienes,
entonces vernás mejor.
Pues me plazas,
vete ya, que'n tu ausencia
sentiré ya lo que hazes
mucho más que'n tu presencia.

Lo primero que aparece es el problema de “*otras*” que ya se revisó anteriormente; es decir, forma parte de este grupo que en cierta manera se suma a una especie de catacresis. Esto que parece, otra vez, muy explícito y resulta que no lo es tanto. Este poema es una búsqueda de la tristeza sin el engaño de la satisfacción por conseguirla, el verdadero dolor no debe causar en ningún momento placer. Es una apología y entrega a este sentimiento, es un cortejo que se convierte en culto. Sin llevar esta idea al extremo y más como una manera de ejemplo, se puede pensar en un antecedente del sentimiento melancólico del Romanticismo.

3.1.6.1. La búsqueda de la organización de un mundo

El tema del neoplatonismo está muy presente en la poesía de Boscán y la crítica lo menciona sin terminar de enunciarlo y de aplicar un análisis; parece ser que el exponerlo de soslayo ayuda a no comprometerse en alguna interpretación de este tipo que luego resulte una fantasía. Como en los poemas de Boscán, no se quiere que el seso sea seducido por el engaño. En este tipo de amor también hay que entender dos versiones, una con una nota totalmente pagana que busca la relación del macrocosmos con el microcosmos (neoplatonismo) y otra con un aparente tono de religiosidad donde el ser encuentra en el amor la plenitud que proviene de Dios (amor conciliado), pero con un escondido escepticismo o semipaganismo.

Las múltiples influencias, diversos modos de vida y corrientes intelectuales (se puede agregar una visión de la religión desde la laicidad) provocan una defragmentación del mundo. La creación de un mundo como lo indica Diltley anteriormente revisado es una necesidad del humanista y en este caso de un intelectual tan lleno de diferencias. El mundo entendido desde el teísmo utiliza la metagoge, el dolor que nace del hombre es el mismo dolor de la naturaleza. La metagoge es comprensible dentro de un mundo neoplatónico donde una especie de teísmo, el panteísmo, se busca en lo que rodea al hombre: el ser humano es quien tiene celos, pero también pertenecen a un orden superior y por lo tanto pueden adquirir una independencia donde el sujeto (el hombre, el yo del poema)

es pasivo. Los sentimientos forman parte del hombre y de lo superior. Incluso el mismo hombre se desdobra y su locura traiciona a su cordura o su seso. Es en cierta manera la reflexión sobre la propia individualidad. Esto explicaría más el pensamiento simbólico que se revisó anteriormente con Johan Huizinga. También se recuerda a André Chastel⁶⁸⁵ cuando se comentó donde los escritos de los neoplatónicos se presentan como grandes alegorías y que estas pueden en cierta manera ser un trasfondo de la reflexión de lo que es el arte.

La explicación del mundo fuera de un sistema de La Biblia (aunque se regrese a Dios) tiene una línea pagana que viene de los griegos. Y luego retomado por Marsilio Ficino y León Hebreo quienes no realizan una hermenéutica cristiana, sino una organización desde el seso, desde el arte nuevo, desde la revisión de la historia y de la conciencia pasado presente. Así es un amor que no se establece con base en una moral cristiana, sino es una esencia que se encuentra en el hombre y en la naturaleza: “He has also become imbued with the current Neoplatonic spirit, gained principally from his translating Baldassare de Castiglione’s *Il cortegiano*.”⁶⁸⁶

Es un transitar hacia el nuevo tipo de amor, es un cambio que usa las imágenes poéticas. Darst indica que a partir del soneto LXXVII, aparece un amor platónico y se desechará el amor aristotélico,⁶⁸⁷ concluye que:

It is without question that the recognition of Boscán’s greatness could rest solely on his miraculous ability to make the radical shift from the Aristotelian world of love as a physical orexis to the Platonic universe of love as a spiritual condition. Of all the poets and novelists in the Christian world, Juan Boscán was the one who most successfully inhabited both the medieval and the Renaissance realms of existence and demonstrated in his poetry the absolute divergence of the one from the other.⁶⁸⁸

Marcelino Menéndez, Crawford y Darst coinciden en este cambio o transformación. La diferencia consiste en el motivo, pues mientras los dos primeros creen que es algún suceso de su vida (el matrimonio con Ana Girón), el tercero, en cambio, cree que: “it is more logical to attribute it to exposure to a new

⁶⁸⁵ *Vid supra*, p. 37.

⁶⁸⁶ David Darst, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁸⁷ David H. Darst, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁸⁸ David H. Darst, *op. cit.*, p. 68.

poetic method of describing one's personal emotions. In other words, the feelings did not change; the artistic manner of express them did [...]"⁶⁸⁹ Esta causa es más viable en términos literarios, se relaciona con la consolidación hacia un humanismo.

Es un amor que se ha querido entender como una conversión hacia el amor cristiano: "[...] Boscán desarrolla en sus composiciones una evolución amorosa que le lleva al arrepentimiento y a la superación de las pasiones y también —ha sido frecuentemente señalado— a la exaltación del amor matrimonial".⁶⁹⁰ Agrega a nota de pie de página que esta es una influencia de *Los diálogos de amor*. Se regresa a la idea que la búsqueda de conceptualizar al amor en el "Libro II" no es tanto de un cristiano arrepentido, sino del humanista que ha ascendido en su entendimiento del mundo, Armisen comenta: "Boscán busca conscientemente la combinación del pensamiento pagano y el cristiano."⁶⁹¹ Esto es, un neoplatonismo que aunque no se diga plenamente lo explica el mismo Armisen:

Según se ha señalado Edgar Wind, la trascendencia es fuente del balance, ya que revela la coincidencia de los opuestos integrados armónicamente en el Uno supremo. La afirmación resulta, aquí y ahora, casi excesiva; parece simplemente inadecuada. Sin embargo la preocupación por lo trascendente no es difícil de percibir en la poesía de Boscán y, como Wind advierte, la escala mística permite muchos niveles. La relación entre poesía y filosofía tiene diversas formas de conectarse, y no faltan en la poesía de Boscán ecos del denominado misticismo platónico. Sin poner en cuestión que la expresión antitética de Boscán tiene precedentes literarios conocidos dentro y fuera de la poesía peninsular, es oportuno recordar, salvando las distancias, la importancia de los contrarios en la expresión del XV y XVI en relación con la búsqueda de lo trascendente.⁶⁹²

El amor dentro del neoplatonismo es un amor de creación que expone la existencia y también lo terrenal y divino que tiene el ser humano. Es una composición que complementa los mundos. El amor hacia la dama y su viaje como en XLVII Canción "Quiero hablar un poco", presenta la transformación que el amor impone al ser humano. Ya no se trata en el sentido celestial de buscar en una dama el fin. La dama puede simbolizar la pretensión de lo divino, la sabiduría, su belleza es la prueba de que sí existe un orden en el mundo que se expresa por

⁶⁸⁹ David H. Darst, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁹⁰ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁹¹ Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁹² Antonio Armisen, *op. cit.*, p. 325-326.

medio de la perfección. O, como se observó en el sentido literal de XLVIII Canción, “Claros y frescos ríos” se inicia el reconocimiento del dolor por el amor cuando se tiene contacto con la naturaleza, ella es la que introduce y recuerda un orden superior, estar frente al río y el monte, el movimiento y la estabilidad plena, es un reencuentro con la existencia que está llena de extremos que se presentan de manera simultánea e inexplicable. La antítesis del amor paradójico se aclara cuando se entiende que es parte de un sistema y que el ser humano es parte de la naturaleza.

Es posible apuntar hacia la imagen y rescatar el recorrido que se hizo de ella durante el capítulo segundo, pues en cierta manera, la poesía es la solución a esa relación de microcosmos con el macrocosmos. La imagen, el ánimo de Aristóteles, se explica por medio de la imagen, Armisen escribe al respecto:

Según indica Herrera en su nota 38 a Garcilaso, el alma es un concepto dotado de una serie de atributos. Sin embargo, el uso que Boscán hace de este término no hace pensar que considera el alma dotada de atributos como la memoria, el sentido, el ánimo, la razón o el espíritu; o en todo caso no desarrolla las metáforas verbales consiguientes.⁶⁹³

Su poesía insiste en la fantasía y la imaginación en el momento presente. Este trabajo ha seguido la idea de determinar la imagen para comprender la poesía. La percepción y la conformación de imágenes que conllevan una fantasía son una preocupación de la poesía de Boscán, sobre todo en el libro segundo, el de materia y forma italianas. Puede conducir, entonces a la afirmación que la imagen es una organización de un mundo con base en el móvil amoroso, que en este caso se comprendería dentro de un todo neoplatónico.

Sin embargo, se debe mencionar que el humanismo nunca se separa del cristianismo ni pretende renunciar a él para entender, desde la razón, desde el seso, todo aquello que conforma el universo. Existe un regreso a Dios, el neoplatonismo finalmente regresa, es la conversión de Boscán. Es el cierre de un viaje amoroso. Javier Lorenzo analiza las imágenes de esta transformación y las expone como una respuesta al petrarquismo, su línea conductora es el

⁶⁹³ Antonio Armisen, *op. cit.* p. 295.

crisomorfismo, el matrimonio y la resurrección.⁶⁹⁴ Sin embargo, a pesar de las imágenes que hacen referencia a La Biblia, siempre aparece lo ambiguo. Pues el amor conciliado puede ser el cierre del neoplatonismo, como aquella estructura que concilia felizmente mundo grecorromano y cristiano o es un nivel superior que se aleja de esta filosofía.

⁶⁹⁴ Lorenzo Javier, *op. cit.* p. 111.

3.2. GARCILASO DE LA VEGA

Para conseguir un equilibrio en el análisis de los poetas seleccionados, se revisan las coplas, los sonetos y las canciones de Garcilaso de la Vega. El estudio de estas obras se apoya en dos ediciones: la primera es la preparada por Ana Girón e impresa por Carles Amoros en 1543; la segunda edición es la revisada por Elías L. Rivers y publicada en 1964. La antigua, como se comentó en el capítulo anterior, contiene cuatro libros, los tres primeros son de las obras de Boscán, el cuarto, de las obras de Garcilaso; éste último contiene veintiocho sonetos, cinco canciones, dos elegías, una epístola y tres églogas. Posteriormente, Francisco Sánchez de las Brozas agrega las coplas y doce sonetos (se duda de la originalidad de dos de ellos):

Not until 1569 did there appear an edition of the works of Garcilaso alone, when there was printed at Salamanca a slight volume containing the compositions which had been included in the editions of Boscan's works, with the exception of the *villancico*. In 1574 the eminent humanist, Francisco Sánchez de las Brozas, printed at Salamanca the first edition of Garcilaso's works with a commentary.⁶⁹⁵

En resumen, si se excluyen algunos análisis estilísticos, se ha revisado su obra con base en criterios semántico, métrico y de influencia. Así que no se pretende aportar algo sobre estos asuntos, sino sólo cambiar un poco el enfoque; y sobre todo, ubicar a este poeta como una generación posterior a Boscán y quitarle el peso de que tenga que ser *el clásico* poeta castellano; pues esto que parece engrandecerlo, al mismo tiempo ha cerrando otros caminos a la interpretación de su poesía.

3.2.1. Nivel métrico

Se reúnen ocho composiciones poéticas alrededor del nombre de coplas en la edición de Rivers, donde se incluyen dos villancicos (uno es ya comentado en las sección a Boscán, que se refiere al baile de Juan de la Cueva con *la pájara*) y a una canción (se supone medieval). El uso de los octosílabos es una característica de las coplas (en la Copla I aparecen heptasílabos). El número de versos por estrofa varía (sobre todo en los villancicos), pero la constante de las

⁶⁹⁵ Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega, A Critical Study of His Life and Works*, New York, The Hispanic Society of America, 1922, p. 181.

coplas de Garcilaso es la cuarteta con rimas asonantes alternas o abrazadas. Si se compara con las composiciones de Boscán, podemos observar que no sólo la cantidad, sino además las variantes son menores. Aquí aparece un primer cambio que revela dos perspectivas sobre el nuevo proceso de italianización. Para entender la poesía de Juan Boscán resulta imprescindible el Libro I, en cambio, las coplas del poeta toledano son accesorias y quizá por eso en la edición de Carles Amorós se omitieron o quien hizo llegar las obras de Garcilaso no las consideró relevantes.

Para el caso de los sonetos, se encuentra la inclusión de doce sonetos a la obra editada por Ana Girón. Los sonetos mantienen la estructura sin cambios: catorce versos endecasílabos organizados en dos cuartetos y dos tercetos, los primeros tienen una rima invariable en ABBA: ABBA, los tercetos presentan cambios. Las variantes que presentan los tercetos de Garcilaso en cuanto a la rima son los siguientes:

Número de sonetos que utilizan la variante	Rima de los tercetos
19	CDE: CDE
6	CDC: DCD
10	CDE: DCE
3	CDE: DEC
1	CDE: ECD
1	CDE: CED

Estas variantes pueden ser contrastadas con las de Juan Boscán (se destacan con sombreado gris los que se repiten):

Número de sonetos que utilizan la variante	Rima de los tercetos
31	CDC:DCD
21	CDC:CDC
21	CDE:CDE
18	CDE:DCE
1	CDE:DEC

Las principales variantes de Garcilaso (por el número de veces usadas), son también aplicadas a los tercetos por Boscán. Se señala cómo las dos variantes no usadas por el poeta catalán, aparecen en un soneto respectivamente: el Soneto XVI tiene CDE: CED y el Soneto XXXII tiene CDE: CED. Así Garcilaso

usa seis variantes contra cinco de Boscán. Pueden ser detalles poco significativos, pero si se revisa la combinación más usada por ambos se obtiene que es CDE: CDE, una variante que trasciende la preferencia de un poeta a otro.

En el caso de las canciones, son de menor extensión si se comparan con las revisadas de Boscan. Las Canciones I-IV tienen de cinco a nueve estrofas, la más extensa es la Canción V, “Ode ad florem gnidi”, con veintidós estrofas. Sobre la canción italiana, Elías Rivers comenta:

[...] La estrofa (aBabB) fue inventada por Bernardo Tasso como imitación de las estrofas sáfica, alcaica y asclepiadeas de Horacio (véase el estudio de Dámaso Alonso, “Sobre los orígenes de la lira”, apéndice IV de su *Poesía española*) Tasso la usó en tres odas y dos salmos, pero la lira no pasó de ahí en Italia. En cambio la adaptación española cundió muy pronto llamándose “lira” esta estrofa por el primer verso de Garcilaso: “Si de mi baixa lira”.⁶⁹⁶

Cabe mencionar que esta estructura que es comentada por Rivers sólo aparece en esta Canción V, pues en las otras no respetan este esquema (ABCBAC o ABCAD). Además que se debe indicar la cantidad de versos por estrofa, pues en las primeras cuatro varían de trece a veinte, las estrofas de la Canción V son de cinco versos.

3.2.2. Nivel retórico

3.2.2.1 Repetición

La repetición no es un recurso que distinga la poesía de Garcilaso de la Vega; sí la utiliza, pero como un recurso menor. Este proceso retórico marca una gran diferencia entre ambos poetas. La epanadiplosis, la anadiplosis y el poliptoton están presentes en su poesía como pequeños adornos. Rafael Lapesa indica que:

Los ejemplos abundan en el siglo XV castellano y no son raros en Ausias March [...] Pero en los siglos XV y XVI alcanzaron una boga extraordinaria. Unas veces sirven para reforzar la antítesis; la identidad o semejanza verbales ponen de relieve, por contraste, la pugna de ideas [...]⁶⁹⁷

Estos son algunos ejemplos:

⁶⁹⁶ Elías L. Rivers en nota a pie de página en Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Madrid, Castalia, 2001, p. 204.

⁶⁹⁷ ⁶⁹⁷ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, p. 29.

Copla II
Do no sabrán conoceros,
por mal que me conocéys
[vv. 4-5]

Copla IV
Como partiese de veros
donde os dexas de ver
[vv. 4-5]

Soneto V
Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
y quanto yo escribir de vos desseo:
vos sola lo escrivistes; yo lo leo
[vv. 1-3]

Soneto VII
No pierda más quien ha tanto perdido;
[v. 1]

Soneto VII
No pierda más quien ha tanto perdido;
[v. 1]

Soneto XII
No me aprovecha verme qual me veo,
[v. 5]

Canción III
Y sé yo bien que muero
Por solo aquello que morir espero
[Estrofa 2ª, vv. 12-13]
El cuerpo está en poder
y en mano de quien puede
[Estrofa 3ª, vv. 1-2]

Este recurso es una especie de reminiscencia cancioneril ya muy apagada en el poeta toledano.

3.2.2.2. Equivalencia

En la equivalencia, Garcilaso encuentra los recursos retóricos que distinguen su poesía. Es donde se presenta un cambio significativo desde el punto de vista de la retórica y al mismo tiempo continúa con algunos cambios que ya se habían observado en Juan Boscán. La metáfora se mantiene como punto medular, y, como se vio en Boscán, también la metáfora adquiere una relevancia significativa. Una distinción con el poeta catalán se encuentra en la alegoría, en el primero se usa poco, en cambio, el toledano le da una fuerza especial. Se quiere destacar, como un primer acercamiento y una antesala del sentido literal, el uso del *camino* en las metáforas. Estos ejemplos de metáfora ilustran lo comentado:

Soneto I
Y a ver los passos por dó m'han traýdo,
[v. 2]
mas quando del camino 'stí olvidado
[v. 5]

Soneto II
para que sólo en mí fuesse provado
quánto corta una 'spada en un rendido
[vv. 7-8]

Soneto IV
Desnudo 'spiritu o hombre en carne y
hueso
[v. 14]

Soneto VI
Por ásperos caminos é llegado
[v. 1]
allí por los cabellos soy tornado
[v. 4]

Soneto XVII
Pensando que'l camino yva derecho
[v. 1]
Del sueño, si ay alguno, aquella parte
Sola ques ser imagen de la muerte
Se aviene con el alma fatigada
[vv. 9-11]

Soneto XVIII
Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por sol tengo vuestra vista,
[vv. 1-2]
Y es que yo soy de lexos inflamado
De vuestras ardiente vista y encendido
[vv. 9-10]

Soneto XX
Porque en proceso de tan dura vida
Ataje la largueza del camino
[vv. 13-14]

Soneto XXII
Vuestro pecho escondido allá dentro
[v. 2]

Soneto XXIII
En tanto que de rosa y d'açucena
[v. 1]
(todo el poema es una sucesión de metáforas)

Soneto XXV
¡O hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste'l árbol con manos dañosas
Y esparziste por tierra fruta y flores
[vv. 1-4]

Soneto XXVI
Echado está por tierra el fundamento
[v. 1]

Canción I
yo estoy aquí tendido,
mostrándoos de mi muerte las señales,
y vos viviendo sólo de mis males.
[Estrofa 3ª, vv. 11-13]
Dándome a entender que mi flaqueza
Me tiene en la estrechez
[Estrofa 4ª, vv. 12-13]

Canción II
me voy por los caminos que se ofrecen
[Estrofa 1ª, v. 3]
de publicar sus males,
[Estrofa 4ª v. 5]
alguna vez mis ojos
por el proceso luengo de mis daños
[Estrofa 5ª, vv. 2-3]

Canción III
Que otra cosa más dura que la muerte
Me halla y me á hallado
[Estrofa 3ª, vv. 11-12]
En que toda mi vida fue gastada
[Estrofa 4ª, v. 6]
que por fieras naciones
[Estrofa 5ª, v. 2]

Canción IV

El aspereza de mis males quiero
[*Estrofa 1ª*, v. 1]
Pues soy por los cabellos arrastrado
[*Estrofa 1ª* v. 7]
Se rindió la señora
Y al siervo consintió que governasse
Y usase de la ley del vencimiento
[*Estrofa 3ª*, v. 19]
Lo que dura la furia del tormento
[*Estrofa 7ª*, v. 7]
Que de la vía espantosa atrás me torne
[*Estrofa 7ª* v. 11]
En medio de la fuerza del tormento
una sombra de bien se me presenta,
do el fiero ardor un poco se mitiga
[*Estrofa 8ª*, vv. 1-3]

Canción V

ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocadas
[*Estrofa 4ª*, vv. 1-2]
el aspereza de que estás armada
[*Estrofa 5ª*, v. 5]
Hablo d'aquel cativo
[*Estrofa 7ª*, v. 1]
no rebuelve la espada presurosa,
[*Estrofa 9ª*, v. 2]
nafragio fuy puerto y su reposo,
[*Estrofa 11ª*, v. 5]
del mal ageno el pecho empedernido
[*Estrofa 15ª*, v. 2]
Y al cuello al lazo atado
von que desenlazó la cadena
el coraçón cuitado
[*Estrofa 16ª*, vv. 1-3]
los huesos se tornaron
más duros y crecieron
y en sí toda la carne convirtieron;
[*Estrofa 18ª*, vv. 3-5]
den inmortal materia,
sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
[*Estrofa 22ª*, vv. 1-3]

Al recurso de la metagoge, como se le nombra en esta tesis, no siempre se le ha nombrado así. Rafael Lapesa lo llama personificación⁶⁹⁸. En el caso de la metagoge, la usa de manera similar a Boscán, incluso puede ser un recurso retórico que marca la poesía de ambos. Son los sentimientos, la esperanza, el deseo que adquieren su propia existencia sin terminar de adquirir la fuerza de un personaje poético, es decir, no se llega a la prosopopeya. Se cita una definición de ésta para recordar algunas de sus características:

Término de origen griego (metagoge: traslación) con el que se designa a una especie de metáfora “que consiste en aplicar voces significativas de cualidades y propiedades de seres vivos o cosas inanimadas como “reírse el campo” (DRAE)

⁶⁹⁸ Rafael Lapesa, *op. cit.*, p. 27.

Ejemplos:

“Miré los muros de la patria mía,
si en un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía
(...)” (F. de Quevedo)
“Quiero dormir el sueño de las manzanas” (F. García Lorca)⁶⁹⁹

Las siguientes citas ejemplifican el uso de la metagoge que Garcilaso hace de este recurso retórico:

Soneto I
que pues mi voluntad puede matarme
[v. 12]

Soneto VI
Mas tal estoy con la muerte al lado
[v. 5]

Soneto IV
Un rato se levanta mi esperança
mas cansada d'averse levantado
[vv. 1-2]

Soneto X
Juntas estáys en la memoria mía
Y con ella en mi muerte conjuradas!
[vv. 3-4]

Soneto XII
Si para refrenar este desseo
loco, imposible, vano, temeroso,
[vv. 1-2]

Soneto XX
Con tal fuerça y vigor son concertados
para mi perdición los duros vientos
que cortaron mis tiernos pensamientos
[vv. 1-3]

Soneto XXVI
¡O cuántas esperanças lleva el viento!
[v. 4]

Canción I
Si has miedo que m'offendas,
No quieras hazer más por mi derecho
[Estrofa 5ª, vv. 5-6]

Canción II
La soledad siguiendo
[Estrofa 1ª, v. 1]
por ellos esperciendo
mis quexas d'una en una
[Estrofa 1ª vv. 4-5]

Canción II
Los árboles presento,
entre las duras peñas,
por testigo de quanto os é encubierto;
[Estrofa 3ª, vv. 1-3]
Sino que, siendo vuestro más que mío
[Estrofa 5ª, v. 11]

Canción III
pues no ay otro camino
por donde mis razones
vayan fuer d'aquí sino corriendo
[Estrofa 5ª, vv. 4-6]
Aunque en el agua mueras,
Canción, no as de quexarte
[Estrofa 6ª, vv. 1-2]

⁶⁹⁹ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, p. 664.

Canción IV

en mi defensa, mi razón estaba
cansada y en mil partes ya herida
[Estrofa 3ª, vv. 2-3]

Canción IV

Mas poco dura el canto si me encierro
acá dentro de mí, porque allí veo
un campo lleno de desconfianza
[Estrofa 5ª, vv. 7-9]

No reyna siempre aquesta fantasía,
que en imaginación tan variable
no reposa un ora el pensamiento
[Estrofa 5ª, vv. 1-3]

Canción V

Llora su desventura
El miserbale amante en tu figura.
[Estrofa 6ª, vv. 4-5]

Sintió allí convertirse
en piadosa amorosa el aspereza
[Estrofa 17ª, vv. 1-2]

En el caso de la alegoría, es un recurso retórico que separa la poesía de Garcilaso con respecto de la de Boscán; es un recurso que le proporciona su camino y característica como poeta de la segunda generación del Renacimiento español. Se destaca, aunque corresponde el sentido literal, que aparece con frecuencia para esta figura las referencias al mundo mítico de la Grecia antigua. La alegoría por sí misma es un organizador de mundo, una interpretación. Cabe mencionar que sus alegorías son paganas, en ningún momento aparecen alegorías cristianas o bíblicas, como después lo hará la mística. En otros casos, es como una metagoge extendida o una prosopopeya que termina en una alegoría. Éstos son algunos ejemplos de alegoría:

Copla V

El peor de los troyanos
dio la causa y el espada
[vv. 5-6]

Copla VI

De la red y del hilado
hemos de tomar, señora
que echáis de vos en una hora
todo el trabajo pesado;
[vv. 1-4]

Soneto VII

Tu templo y sus paredes'e vestido
de mis mojadas ropas y adornado,
[vv 5-6]

Soneto VIII

salen espíritus vivos y encendidos,
[v. 2]

me pasan hasta donde el mal se siente;
éntrase en el camino fácilmente
[vv. 3-4]

Soneto XI

Hermosas nynphas, que en el río
metids
[v. 1]

Soneto XII

D'aquel que con las alas derretidas,
Cayendo, fama y nombre al mar á
dado,

Soneto XIII
A Daphne ya los brazos le crecían
[v. 1]

Soneto XV
Si quejas y lamentos pueden tanto
Que enfermaron el curso de los ríos
[v. 1-2]
(Hace referencia a la fábula de Orfeo)

Soneto XXVII
Amor, amor, un ábito vestí
el qual de vuestro paño fue cortado;
al vestir ancho fue, mas apretado
y estrecho quando estuvo sobre mí
[vv. 1-4]

Canción I
Si al región desierta, inhabitable
[Estrofa 1ª, v. 1]
me fuéssades llevada,
y supiesse que allá
vuestra dureza
[Estrofa 1ª vv. 9-10]
allá os yria a buscar como perdido,
hasta morir a vuestros pies tendido
[Estrofa 1ª vv. 13-14]

Canción III
Estrofa 1ª
(El yo poético convierte en alegoría
al Río Danubio y a la isla en donde
se encuentra)

Canción IV
De los cabellos de oro fue texida
la red que fabricó mi sentimiento,
[Estrofa 6ª, vv. 1-2]

Canción V
sería, de mi hermosa flor de Gñido,
el fiero Marte ayrado
[Estrofa 3ª, vv. 2-3]
Del áspero cavallo no corrige
[Estrofa 8ª, v. 2]
Ni con freno la rige,
Ni con vivas espuelas ya l'aflige;
[Estrofa 8ª, vv. 4-5]
Por ti su blanda musa,
En lugar de la cíthera sonante,
Tristes querellas usa
[Estrofa 10ª, Estrofa 8ª, vv. 1-3]
Hágate temerosa
el caso de Anaxárete, y cobarde,
[Estrofa 14ª, vv. 1-2]

Dentro de la equivalencia existen otros recursos que aplica Garcilaso, pero son en menor medida y pueden ser considerados de poca fuerza dentro de la poesía aquí revisada. Los recursos son la comparación, la sinécdoque, la metonimia, la gradación, la catacresis y la hipérbole. Se destaca que de éstos, la catacresis era muy importante para Boscán y, en cambio, para Garcilaso no tiene ninguna significación destacada. Estos son los ejemplos:

Comparación

Copla VII
a tornar e agua en vino,
como el dançar en reýr.
[vv. 7-8]

Soneto XIV
Como la tierna madre —quel doliente
hijo le 'stá con lágrimas pidiendo
[vv. 1-2]

Sinécdoque

Soneto II
En fin a vuestras manos é venido
[v. 1]

Soneto XXVIII
De vuestro blando corazón solía;
[v. 4]
Con mis ojos abiertos, m'he rendido
al niño que sabéis, ciego y desnudo
[vv. 10-11]

Canción IV
Con tardo passo y corazón medroso
[Estrofa 2ª, v. 13]

Canción V
Aplácese la ira
del animoso viento
[Estrofa 1ª, vv. 3-4]

Metonimia

Canción II
Vos sola sois aquélla
con quien mi voluntad
recibe tal engaño
[Estrofa 2ª, vv. 7-9]

Gradación

Soneto IV
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos é de morir, y por vos muero.
[vv. 13-14]

Catacresis

Canción I
Como en mí vuestros males son d'otra arte
duéleme en más sentible y tierna parte.
[Estrofa 2ª, vv. 12-13]
(no se aclara la causa)

Hipérbole

Canción IV
Sabrá el mundo la causa por que muero
[Estrofa 1ª, v. 5]
Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y escurecer el sol a mediodía
[Estrofa 4ª, vv. 1-3]

3.2.2.3. Oposición

En el proceso de oposición se encuentran también grandes cambios entre un poeta y otro. Al igual que la repetición no es un proceso retórico muy utilizado por Garcilaso en sus coplas, sonetos y canciones. Incluso la paradoja casi siempre está diluida con la antítesis. Se recuerda que en cambio, era uno de los procesos que pueden marcar de manera especial la poesía de Juan Boscán.

Al respecto Rafael Lapesa comenta: "El fondo emocional de la poesía amorosa, elaborado por sutilizas intelectuales en auge, dio como resultado por la

floración de antítesis y paradoja que, según ya se ha dicho, abunda en toda la poesía de ascendencia trovadoresca.”⁷⁰⁰

Sólo se encuentran algunos ejemplos donde aparecen el oxímoron y la antítesis como los siguientes:

Oxímoron

Soneto XVII

el ancho campo me parece estrecho,
la noche clara para mí es oscura
la dulce compañía amarga y dura y duro
campo de batalla el lecho

[vv. 5-8]

Antítesis

Soneto IX

En esta diferencia mis sentidos
están, en vuestra ausencia, y en porfía;
no sé ya que hacerme en mal reñidos;
[vv. 9-11]

Soneto X

Pues en una ora junto me llevaste
todo el bien que por términos me distes,
llévame junto el mal que me dexastes;
[vv. 9-11]

Soneto XII

o muy aventurado o muy medroso
[v. 6]

Soneto XXVI

a que desee tornar a ver un día
a quien fuera mejor nunca aver visto
[vv. 13-14]

Canción IV

Que me da vida y muerte cada día,
[Estrofa 3ª, v. 19]

Si se sigue la propuesta de entender a Boscán distinto de Garcilaso, se puede observar que el nivel retórico aparecen diferencias que los ubican en dos situaciones diferentes y en dos búsquedas de diferentes derroteros. Para Boscán la paradoja, la catacresis y la repetición; mientras que Garcilaso expone a la alegoría y la metáfora como su centro; ambos comparten de manera constante la metáfora. Así la poesía de Boscán se desenvuelve en los procesos retóricos de la oposición y de la repetición y Garcilaso de la equivalencia. Este último proceso también es utilizado por Boscán, pero las diferencias son notables en cuanto al uso de la alegoría, usada de manera consistente por Garcilaso y de soslayo por Boscán. Por otro lado, la catacresis es un recurso presente en Boscán y casi

⁷⁰⁰ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, p. 28.

eludido por Garcilaso. Se quiere subrayar el caso de la metagoge, en ambos parece ser un punto de apoyo importante, este recurso los une.

3.2.3. Sentido literal (tema, motivos y rasgos)

De las ocho coplas, seis de ellas tienen el tema amoroso, las otras dos (I y VII), el burlesco. Los subtemas o motivos que abordan son tres: la mirada ardiente, la señora cruel y la muerte como remedio del amor. Para la vista Herrera señala: “[...] y porque toda traslación, que es hallada con razón alguna, se llega y acerca a los mismos sentidos, mayormente de los ojos, el cual es agudísimo sentido”⁷⁰¹, adelante indica:

Porque el amor entra por los ojos y nace del viso, que es la potencia que conoce; o sea vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea, aquella potencia de la ánima, que los platónicos llaman viso, y los teólogos conocimiento intelectual, conocimiento intuitivo.⁷⁰²

Para el caso de la señora, el poeta sevillano comenta: “Particularmente declaran los poetas que escriben cosas de amor, a la que sirven por este nombre, Señora, como tirana y poseedora de su libertad.”⁷⁰³ Se nota que los motivos de la señora cruel y la mirada ardiente son compartidos con Boscán. Incluso se puede comparar los siguientes villancicos para aclarar las similitudes:

VILLANCICO DE BOSCÁN

Si no os hubiera mirado
no penara;
pero tampoco os mirara.

Veros harto mal ha sido,
mas no veros peor fuera;
no quedara tan perdido,
pero mucho más perdiera.
Que os viera o que no os viera
igual quedara,
señora, si no os mirara.

VILLANCICO DE GARÇILASO

Nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os aya mirado.

Porque la gloria de veros
en ese punto se quita
que se piensa mereceros;
así que son conoceros,
nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os aya mirado.

Estas coplas muestran cómo en cierta manera compartían el mismo tema, el mismo motivo y cada quien buscaba sus rasgos distintivos. La mirada se

⁷⁰¹ Fernando de Herrera en Antonio Gallego Morell, *op. cit.*, p. 319.

⁷⁰² *Ib.*, p. 329.

⁷⁰³ *Ib.*, p. 339.

presenta como uno de los motivos con su fuerza específica, casi como una obsesión de estos poetas. La mirada y el amor quedan fundidos. Es difícil rastrear el origen, se pretende que resaltar que la fuerza de la poesía de las coplas no se encuentra en lo que después se entendió como perfección formal, quizá estaba más en sus juegos de significado:

A la poesía amatoria de los cancioneros españoles no le faltaba el sentido de la perfección formal. Lo tenía sí, pero con orientación distinta a la del petrarquismo, [...] Tal diferencia de orientación explica el que nuestra lírica del siglo xv tomara del petrarquismo algo del contenido, pero no la forma.⁷⁰⁴

Para el caso del sentido literal de los sonetos, sólo se abordan los primeros veintiocho, pues son los que aparecen en la edición de Carles Amorós. Estos sonetos de algún modo pasaron por un tamiz puesto por la crítica a lo largo de los años; después se agregaron los doce restantes lo cual provoca preguntas antes expuestas: ¿Boscán los conocía y los dejó excluidos? ¿la exclusión de ellos la hizo Ana Girón? ¿después de la muerte de Garcilaso, quien da los poemas a Boscán? y ¿hubo una razón o sólo es una omisión azarosa?.

Son tres los temas que determinan estos sonetos: amor, tiempo y dedicatorios. Éstos últimos se omiten (sonetos XVI, XIX, XXI, XXIV y XXVIII), pues la lisonja limita las posibilidades interpretativas, de tal manera que se abordan los ejes temáticos del amor y del tiempo que nunca dejan de tocarse y relacionarse.

Para el caso del tema amoroso encontramos la recurrencia de tres motivos principalmente: la señora cruel, la mirada ardiente y la fortuna. Para el caso del tiempo, se usa, al igual que en el amoroso, el mismo motivo de la fortuna. A ésta lo acompaña un rasgo que puede adquirir la importancia de motivo: el camino. Ésta es una imagen poética que le proporciona un estigma para distinguir la poesía de Garcilaso: el motivo recurrente de los pasos, el estar perdido, es el camino que adquiere la suma del pasado, es el que conduce a la desventura que normalmente se relaciona con el tema amoroso y con la fortuna.

También en el tema del tiempo, aparece el motivo de la muerte, como la única solución al devenir desafortunado, es el final de los males. La vida es un transitar de pocos momentos de alegría amorosa que terminan en dolores y que a

⁷⁰⁴ Rafael Lapesa, *op. cit.*, p. 26.

veces son tan intensos que se desea la muerte. Así esos breves momentos se deben aprovechar, como lo indica en el Soneto XXIII, “En tanto que de rosa y d’açucena”.

En cuanto al tema existe una relación directa con la alegoría, se refiere a las alusiones de la mitología griega y latina. Los Sonetos XII, XIII y XV tienen la característica que hacen referencia a mitos de esta naturaleza, aparecen Ícaro y Faetón, Apolo y Dafne y Orfeo respectivamente. Si estas imágenes tienen algo en común, es la pretensión y la imposibilidad de consolidar el deseo. El amor que puede concretarse y deja una desilusión.

Existe un tema que se comparte con las canciones, es la idea de trascender por medio de la escritura, único recurso que salva de la desesperación o es la muestra de un sometimiento que se pierde la voluntad, se piensa en el Soneto V “Escrito ‘stá en mi alma vuestro gesto” o en la segunda mitad de la Canción II “La soledad siguiendo”, donde se publican sus males.

Para el caso de las canciones, también encontramos como puntos centrales el amor y el tiempo. En la Canción I se busca el acercamiento con la señora cruel, pero se encuentra con el aumento del dolor. La Canción IV, “El aspereza de mis males quiero” es una suma de los motivos que se han mencionado: el descanso que sólo provoca más dolor, la razón que no logra salvarlo y es vencido por la crueldad de la amada, el mal que inició con la mirada ardiente, la señora que es una enemiga, la razón burlada por la red del sentimiento, la fantasía como posibilidad de escape, el pasado bueno y el presente malo y a mayor dolor, la muerte como solución. En la Canción V “Si de mi baxa lira”, se encuentra el tema amoroso con una venganza (Némesis), el mito de Anaxárete e Yphis sirve para llevar esa alegoría hacia el ámbito de los versos, otra vez el motivo de la escritura para volver en mármol a la amada inclemente. Si se une esta imagen con los Sonetos XII, XIII y XV, comentados anteriormente, se encuentra otro mito más que se refiere a la misma imposibilidad de concertar el deseo, no existe un amor fausto, sino la idea de un amor y su camino que lleva a la tristura, concepto usado por Boscán y que aparece en la Canción III de Garcilaso. Al respecto del tema amoroso Fernando de Herrera, en sus anotaciones, comenta:

Porque es tan derramado y abundante el argumento de amor, y tan acrecentado en sí mismo, que ningunos ingenios pueden abrazarlo todo, antes queda a los sucedientes ocasión para alcanzar lo que parece imposible haber ellos dejado.⁷⁰⁵

[...] Pero no iguala a sus canciones y elegías, que en ellas se excede de suerte que con grandísima ventaja queda superior de sí mismo, porque es todo elegante y puro y terso y generoso y dulcísimo y admirable en mover los afectos; y lo que más se debe admirar en todos sus versos: cuantos han escrito en materia de amor le son con gran desigualdad inferiores en la honestidad y templanza de los deseos. Porque no descubre un pequeño sentimiento de los deleites moderados, antes se embebece todo en los gozos o en las tristezas.⁷⁰⁶

Quizá hace falta mencionar que los gozos son pasajeros y que siempre terminan con las tristezas; no existe una idea de amor placentero sin la sombra de cambio.

La Canción III “Con un manso rüido”, se aparta del tema amoroso y se concentra en el tema del tiempo y el motivo de la desventura, la fortuna que lleva inexplicablemente a una situación de soledad. Este poema ha tenido la interpretación hacia la vida de Garcilaso y su encierro en una isla del Danubio. Dentro del tema, prescindiendo de la biografía, el río que lo envuelve adquiere ese paso de la vida, lo que en otros poemas ha sido expuesto con el rasgo del camino, ahora es el río que busca que se lleve sus males.

3.2.4. El sentido moral

La primera edición provoca varias preguntas: ¿quién hizo llegar las obras de Garcilaso a Boscán?, ¿tenía varias obras de su amigo antes de su muerte? ¿Boscán seleccionó los poemas que consideró de mejor calidad? ¿Ana Girón aplicó algún filtro? y, lo más importante para este trabajo, ¿existe un propósito en el orden que fueron presentadas sus obras o es azaroso? Sobre este asunto aparecen datos vagos como:

⁷⁰⁵ *Garcilaso de la Vega, sus comentaristas, obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, p. 311.

⁷⁰⁶ *Garcilaso de la Vega, sus comentaristas, obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, p. 315.

[...] The scattered papers of the poet were gathered by his family and instructed to the care of his friend Boscán, who was preparing them for publication together with his own verses, when he too was surprised by death.⁷⁰⁷

Esta edición adquiere popularidad si se piensa en el número de ediciones que se efectuaron durante el siglo XVI. Ambos poetas crecieron en fama, al respecto de la trayectoria de sus ediciones, Keniston señala:

Rarely has a book of verse enjoyed a greater popularity than did this monument to the lifelong friendship of the two poets; before the end of the century no less than twenty-one editions were printed, including editions made in Italy, France, Portugal and Flanders, and of these, sixteen appeared before 1560.⁷⁰⁸

Hay dos especulaciones que nacen sobre la fama de ambos poetas, una de ellas es que Garcilaso la adquiere después de esta edición y la otra, es que Boscán ya gozaba con cierta popularidad como poeta, sobre todo si se piensa que el poeta catalán es incluido en el *Cancionero general* de 1557 y Garcilaso, no:

[...] Of the sixteenth century manuscripts which we know, only one the so-called "Cancionero Gayangos" (Biblioteca Nacional, 17969), contains any considerable numbers of Boscán's compositions and the text of this version differs but little from that of the edition of 1543. But we are not lacking contemporary evidence of the early popularity of the poetry of the young Catalan, for in two passages in his *Crónica*, written about 1530 —twelve years before Boscán's death— the court-jester, Francesillo de Zúñiga, swears by "las coplas de Boscán. It does not seem to have been remarked that certain coplas of Boscan had been printed in Spain several years before 1530, for among the *obras añadidas* the second edition of the *Cancionero general* of Castillo published at Valencia in 1514, that had appeared three compositions which after words were printed in the edition of 1543 [...]"⁷⁰⁹

El problema con el *Cancionero de Gayangos* es que no presenta el año de edición y aparecen también obras de Garcilaso, lo curioso es que el título es *Canciones y sonetos de Boscán por el arte toscana*. Existen dudas, por ejemplo si en 1526 Navagiero recomienda intentar la poesía a lo italiano, entonces quiere decir que ya practicaba poesía y de ser así, que tan conocida era ésta. Porque se recuerda que el "Libro I" de las obras del 1543 eran escritas al modo tradicional o de coplas españolas, es decir, se puede pensar que varios poemas (o quizá todo el libro primero) hayan sido escritos antes de esta fecha.

⁷⁰⁷ Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega, A Critical Study of His Life and Works*, New York, The Hispanic Society of America, 1922, p. 179.

⁷⁰⁸ *Ib.*, p. 181.

⁷⁰⁹ *Ib.*, pp. 2-3.

Keniston rastrea unas coplas de Boscán que se publican junto con las del Marqués de Astorga quien ya había publicado las suyas anteriormente en la edición del *Cancionero* de 1511. No se atreve a afirmar que quizá la obra de Boscán para entonces era manera conocida por autores como el marqués mencionado. Y no se anima porque utiliza la fecha de nacimiento que propuso Marcelino Menéndez Pelayo: 1493.⁷¹⁰ Pues de ser así era imposible que los autores de principios de siglo consideraran a Boscán como un poeta importante, pues sólo tendría dieciocho años. Habrá que pensar en la otra fecha, la cual nace con los estudios de Martín de Riquer (mencionado anteriormente) de 1487, entonces serían 24 años, quizá entonces, Keniston no habría dudado.

Esta determinación es sugerente, pues Boscán, como poeta de la primera generación, tiene una identidad todavía con las coplas al estilo hispano, mientras que Garcilaso nace como poeta con el Arte Nuevo, las coplas no fueron consideradas para la edición de 1543. Así la obra de Garcilaso está separada de su antecesor, no en calidad, sino en sentido y en imágenes poéticas por pertenecer a otra generación. En consecuencia, las nuevas generaciones se identifican más con la obra de “Príncipe de la poesía castellana” y buscan separarse de una generación “vieja” (recuérdese el primer capítulo y lo comentado con Giorgio Vasari sobre este concepto).

Se podría especular con más bases que cuando aparece la edición de Garcilaso realizada por Tomás Tamayo, 1622, la fama de Boscán ya no es manifiesta. Si se considera a Boscán como una generación anterior a Garcilaso, su propuesta poética no se acomodaba para una visión manierista de finales del siglo XVI. Por otro lado no es tan sencillo, porque también realiza obra y copiosa al estilo toscano, así que no se puede ubicar a Boscán en la última generación de los poetas al estilo de los cancioneros y a Garcilaso como la primera del estilo italiano porque las imágenes poéticas son más complejas, no sólo es cuestión de estructura, de métrica o de referencias clásicas. Las imágenes poéticas también

⁷¹⁰ Hayward Keniston, *Las treinta of Juan Boscán an edition printed before his death*, New York, The Hispanic Society of America, 1911, no. 84, p. 8.

encierran una concepción de mundo y en cierta manera una respuesta a sus problemas.

Si se contempla su poesía en general, parece que parten de un asunto central para ambos: el amoroso, el cual también era compartido por la poesía de los cancioneros. ¿Dónde radica el cambio entre un tipo de poesía y otro? El más evidente es la métrica, pero ésta sólo marca que el asunto debe ser leído de otra manera, el amor no es el mismo en las coplas que en la visión italiana de un estrato neoplatónico. Este es nacimiento del cambio, del Arte Nuevo, pero el camino que seguirá este nacimiento le corresponde a los siguientes poetas y a la crítica.

En la década de los sesenta podría pensarse que el gusto por Boscán declina a favor de Garcilaso. Pero, de ser cierto, esto fue progresivo y no fue exactamente con el intento de 1569; pues en la introducción que realiza Santiago de Córdoba a su obra en 1577 menciona:

[...] Y así considerando yo esta justa obligación y habiendo ya pasado como dicen en flores gran parte de mi vida, leyendo cosas profanas y escribiendo otras semejantes vino a traer las obras de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, tan celebradas en nuestros tiempos [...] ⁷¹¹

Para solucionar este problema se debe precisar la producción y la publicación de su obra, esto, para algunos críticos desata un problema textual, pues quizá no haya un problema al respecto. A su vez conlleva la precisión en los datos biográficos para la interpretación de su obra y por último, la influencia. Cada uno de estos aspectos ha aparecido de una u otra forma desde El Brocense hasta Alberto Blecua o Pilar Manero. Parece un trabajo que cada vez hilvana más fino. Este camino parece muy andado y confluye en un círculo que constantemente regresa a lo mismo.

3.2.4.1. Inicio de la crítica garcilasiana

Antonio Gallego Morell califica a la crítica garcilasiana como “La fama póstuma”, un trabajo de cierta manera constante que ha mantenido la poesía de

⁷¹¹ Sebastián de Córdoba, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christinas y religiosas*, Zaragoza, Casa de Juan, 1577, p. 6 r. Para esta cita se actualizó la ortografía y el subrayado es mío.

Garcilaso dentro de los lectores incluso no especializados. Es una crítica que aborda su poesía desde diferentes aspectos que a veces se consolidan, son evidentes y sin discusión; a veces son pruebas más de gusto de la época del crítico o lecturas que no se comprueban en el texto. Para proponer una primera tradición, se sigue la antología que realizó Gallego Morell sobre comentarios a sus ediciones hechas por El Borcence, Herrera, Tamayo y Azara. Además se agrega una versión extraña, que es a lo divino.

Su primer comentarista es Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1600), quien comparte la visión de mundo con la tercera generación de poetas del Renacimiento español, si se acepta la propuesta. Esta mención es importante porque no es un coetáneo de Garcilaso, han pasado varios años dentro de un ambiente cultural agitado y cambiante. Además, está alejado dos generaciones de la obra de Boscán y es mucho más cercano a la poesía del toledano. Puede ser una circunstancia menor, pero puede ser un punto de reflexión si se entiende que la poética está transformándose y que repercute en los valores que se le encuentran a la poesía.

En sus comentarios, aparecen tres bases para acercarse a la obra de Garcilaso: autores latinos e italianos detrás de Garcilaso, el significado que debe darse a sus versos y las enmiendas. Se puede entender esto como la influencia, la semántica y la métrica. Para la influencia aparecen nombres como Virgilio, Horacio, Ovidio, Catulo, Marcial, Plutarco, Teócrito, Petrarca, Bernardo Tasso, Ariosto, Girolamo Fracastoro, Ángelo Policiano, Sannazaro, Pietro Bembo, Ausias March. ¿Qué se puede entender de esta lista y del trabajo paciente y erudito para rastrear los casos similares y a veces casi de traducción? Dos posiciones: es un autor que copia y no tiene originalidad o es un autor que basa su obra en los clásicos grecolatinos (Ausias March es un caso aparte), heredero de una tradición que procede a los griegos, es la línea Grecia, Roma, Italia y España. No se nota en ningún momento algún detrimento de la obra de Garcilaso al exponer los *símiles* antiguos en su obra; al contrario, se expone la erudición y las fuentes como cosa de orgullo y admiración.

Junto con el significado que debe dársele a algunos de sus versos, parece ser que existe una intención detrás del verso, ejemplo:

B-23 *Con ansia estrema*. Más fácil sería en este Soneto refutar lo que otros han dicho, que decir cosa cierta: porque no se sabe el intento a que fue hecho.

Parece que él la topó algún día descompuesta, y descubierta el pecho, y ella pesándole dello, acudió con la mano a cubrillo, y hiróse con algún alfiler de la beatilla en él, de lo cual el Poeta se duele. El postrer verso de Petrarca en la *Canción I, stanz, 2. Gonna es ropa larga o Saborana*.⁷¹²

No se sabe el intento y al mismo tiempo hay toda una historia con la que se debe leer el verso y si hay dudas se remite a Petrarca; El Brocense ubica su base interpretativa en la influencia. La cual es sorprendente y válida, pero a veces, como en este caso, termina siendo forzada y deja más dudas que la posibilidad de construir interpretaciones con las herramientas de la crítica. Sus comentarios son más consistentes cuando encuentra similitudes entre los autores latinos e italianos con la obra del poeta toledano.

Fernando de Herrera (1534-1597) pertenecería a la cuarta generación, la lejanía es bastante considerable y las circunstancias históricas y la preceptiva literaria ya es otra, se encuentra alejado casi cuarenta años de aquellos primeros intentos de apertura poética que experimentó el Renacimiento español, ya no es la España de Carlos V, sino de Felipe II. Se encuentra en el clímax de su poder político, económico y militar. El poeta sevillano se identifica con algunos aspectos de ese humanismo de finales del siglo XV, sobre todo con los ecos que dejó Antonio de Nebrija, aquellos que manifiestan la importancia de la lengua para la conquista: “Mas ya que han entrado en España las buenas letras con el imperio, [...]”⁷¹³ Quiere ver su lengua enriquecida con la poesía española. Son tiempos de fijar y normar:

Pienso, que por ventura no será mal recibido este mi trabajo de los hombres, que desean ver enriquecida nuestra lengua con la noticia de las cosas peregrinas a ella; no porque esté necesitada y pobre de erudición y doctrina; pues la vemos llena de abundante de todos los ornamentos y joyas, que la pueden hacer ilustre y estimada; sino porque atendiendo a cosas mayores los que le pudieron dar gloria y reputación, o no inclinándose a la policía y elegancia de estos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte. Y aunque sé, que es difícil, no por eso temo romper por todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que

⁷¹² Francisco Sánchez de las Brozas en Antonio Gallego Morell, *op. cit.*, p. 269.

⁷¹³ Fernando de Herrera en Antonio Gallego Morell, *op. cit.*, p. 313

sucedieron, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la ignorancia.⁷¹⁴

Herrera, en sus anotaciones, no guarda una distancia como lo hace El Brocense; al contrario, usa una serie de juicios de valor que revela su perspectiva de lo literario; la tendencia a generalizar es un eco Renacentista, pero sin la idea de apertura y ensayos, sino con la intención de cerrar y normar. El problema se encuentra en cómo distanciarse de la influencia y al mismo tiempo dar continuidad a la tradición grecolatina:

Los españoles que no perdonaron a algún género de verso italiano, se han ya hecho propia esta poesía; pero no sé cómo sufrirán los nuestros, que con tanta admiración celebran la lengua, el modo de decir, la gracia y los pensamientos de los escritores toscanos, que ose yo afirmar, que la lengua común de España, sus frases y términos, su viveza y espíritu y los sentimientos de nuestros poetas pueden venir a comparación con la elegancia de la lengua y con la hermosura de las divinas rimas de Italia.⁷¹⁵

España se convierte en cierta manera en heredera de esta tradición o así quiere ver a los poetas españoles. Una de las características de Herrera en sus comentarios es esa manera peculiar de adjetivar. Por ejemplo, cuando compara el español con el italiano escribe:

Porque la toscana es muy florida, abundosa y demasidamente enternecida y muelle y llena de afectación, admite todos los vocablos, carece de consonantes en la terminación, [...] es conocida falta de espíritu y fuerza; [...] Pero la nuestra es grave, religiosa, honesta, alta magnífica, suave, tierna, afectuosísima y llena de sentimientos [...].⁷¹⁶

Al mismo tiempo que utiliza las citas de autores grecolatinos al estilo de El Brocense y realiza una revisión histórica, por ejemplo, del soneto, quiere aclarar asuntos poéticos con la adjetivación, que no proporciona una idea clara, valor estético que él mismo pregona, porque es difícil precisar algunas cosas como una: “lengua grave” y no en el sentido de la acentuación o todavía más difícil es entender lo que sería una “lengua religiosa”. El Marqués de Santillana es el primero y no Boscán, de proporcionar valor a la lengua española con la influencia italiana: “gran capitán español y fortísimo caballero, tentó con singular osadía y se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, y volvió a su nación con los

⁷¹⁴ Fernando de Herrera en Antonio Gallego Morell, *op. cit.*, p. 307.

⁷¹⁵ *Ib.*, p. 312.

⁷¹⁶ *Ib.*, p. 313.

despojos de las riquezas peregrina”⁷¹⁷. Una especie de alegoría marítima y de conquistador, otra vez el imperio como forma de entender los valores de la poesía de un autor, y dentro del campo semántico de la realeza y sus proezas se encuentra el calificativo de: “[...] Garcí Lasso de la Vega, príncipe de esta poesía en nuestra lengua”⁷¹⁸, sin más explicación. En cambio, desaparece ese tono presentado por el campo semántico de impero, conquista y realeza, y en seguida, para a presentar una supuesta ayuda para la apreciación de la poesía de Boscán, indica:

Boscán, aunque imitó la llaneza de estilo y las mismas sentencias de Ausías, y se atrevió a traer las joyas de Petrarca en su no bien compuesto vestido, merece mucha más honra, que la que le da la censura y el rigor de jueces severos; porque si puede tener disculpa ser extranjero de la lengua, en que publicó sus intentos y no ejercitado en aquellas disciplinas, que le podían abrir el camino para la dificultad y aspereza, en que se metía, y que en aquella sazón no había en la habla común de España a quien escoger por guía segura, no será tan grande la indignación, con que lo vituperan queriendo ajustar sus versos y pensamientos, y no reprehenderán tan gravemente la falta suya en la economía y decoro y en las mismas voces, que no perdonen aquellos descuidos y vicios al tiempo, en que él se crió, y a la poca noticia, que entonces parecía de todos estas cosas de que está rica y abundante edad presente.⁷¹⁹

Esta cita presenta una gran riqueza para esta tesis porque confirma algunos aspectos que se han mencionado. Primero, la perspectiva de Herrera es como la que se revisó con Giorgio Vasari, una visión evolucionista: pasado de menor calidad, presente de mayor perfección. Segundo, había jueces más severos que Herrera que no aceptaban la poesía de Boscán, lo cual reincide en la idea de que esta cuarta generación se aleja del “estilo” de poesía boscaniana. Tercero, la idea de un poeta de lengua extranjera y, para cerrar su apreciación, no tenía las herramientas y valores que debe tener un poeta: vivió en una mala época. Más allá de regresar a lo ya abordado en el capítulo anterior con Javier Lorenzo, interesa destacar que su criterio se basa en un entusiasmo de su época y en un orgullo patrio.

A veces deja ver una idea de valores literarios aplicables a un juicio, como su revisión de las figuras retóricas, y a veces se desvía por la acumulación de

⁷¹⁷ Fernando de Herrera en Antonio Gallego Morell, *op. cit.*, p. 314.

⁷¹⁸ *Id.*

⁷¹⁹ *Id.*

adjetivos que no terminan de explicar las cualidades de la poesía del poeta toledano: “Garci Lasso es dulce y grave (la cual mezcla estima Tulio por muy difícil) y con la puridad de las voces resplandece en esta parte la blandura de sus sentimientos porque es muy afectuoso y suave.”⁷²⁰ Se queda la duda si estos adjetivos eran claros del todo, no para Tulio, sino para los contemporáneos de Herrera o sólo es un efecto. Quizá sea entendible la idea de lo dulce, por la tradición horaciana, sin embargo puede ser su dulzura un gusto de época y, además ¿dónde reside la gravedad y la suavidad de un verso? Deja la sensación de presentar valores que se basan en supuestos. Y lo que es demasiado difícil de aplicar es la idea de la “blandura de sus sentimientos”.

La idea de gravedad es una constante en sus anotaciones y la presenta como un valor intrínseco a la poesía, pero no la explica. Es como menciona en otros casos: “asunto vulgar” o “asunto muy conocido”. Se puede suponer hacia dónde irá este adjetivo, una idea de solemnidad, seriedad, asunto espiritual y trascendente, pero ¿dónde radica?, ¿en la aplicación precisa de la regla?, ¿eso es lo que reclamaba Herrera?

Por otro lado, si no es clara la parte de esta adjetivación, resultan interesantes y muy ilustrativas sus explicaciones de lo que en este trabajo se ha mencionado como temas, motivos y rasgos. Agrega información que es muy sorprendente para nuestra época, como la explicación de las “lágrimas”⁷²¹; la explicación de las características del soneto, preferencia del traslado del significado en vez de los nombres propios,⁷²² la catacresis,⁷²³ la fantasía,⁷²⁴ destaca en especial su revisión del amor,⁷²⁵ los espíritus⁷²⁶, el sueño⁷²⁷, el alma⁷²⁸, la hermosura⁷²⁹, la razón⁷³⁰, el tiempo⁷³¹, Venus⁷³², el cielo⁷³³ y Fortuna⁷³⁴, por

⁷²⁰ Fernando de Herrera en Antonio Gallego Morell, *op. cit.*, p. 315.

⁷²¹ *Ib.*, p. 318.

⁷²² *Ib.*, p. 319.

⁷²³ *Ib.*, p. 320.

⁷²⁴ *Ib.*, p. 321.

⁷²⁵ *Ib.*, p. 328.

⁷²⁶ *Ib.*, p. 335.

⁷²⁷ *Ib.*, pp. 362, 504.

⁷²⁸ *Ib.*, p. 364.

⁷²⁹ *Ib.*, p. 367.

⁷³⁰ *Ib.*, p. 403.

⁷³¹ *Ib.*, p. 440.

mencionar algunos asuntos que descubren varios aspectos de la época de Herrera si se quiere generalizar. Por un lado, la intención principal que es aclarar el “sentido” del poema; pero este sentido es una interpretación de la segunda mitad del siglo XVI, que, como se mencionó, se siente alejada de los primeros tiempos de la poesía renacentista.

Descubre la inclinación de Herrera para cerrar la interpretación de un poeta que se presenta como el referente de esa poesía que compite con el resto del mundo grecolatino por su calidad. Sin caer, ni de lejos, en esta posición, se resalta el hecho de cómo la poesía de Garcilaso se presenta como un referente obligado por las circunstancias de una intelectualidad que se consolida en un imperio. Lo cual redundante en lo que se ha mencionado, en la idea de crear un canon y no de investigar posibilidades intelectuales con los elementos que proceden de cualquier nación.

Para cerrar la observación hecha a las anotaciones de Herrera, se presenta un ejemplo de cómo ningún aspecto puede escapar a esta idea de conformar un estatuto poético y donde los temas deben ser limitados por su intención, la belleza misma no escapa, tampoco las obligaciones del caballero:

Claros ojos. Más propio es esto que dice G. L. para alabar una dama que a un caballero: porque *ojos claros, juventud, gracia y hermosura*, es lo que se pide y desea en la mujer; pero la grandeza de ánimo, el valor, el entendimiento, morir por la religión, por la patria, amar la justicia y las demás cosas semejantes, es del varón esclarecido, y que se aparta de la confusión de la muchedumbre.⁷³⁵

El tercer comentarista que registra Antonio Gallego Morell es Tomás Tamayo de Vargas (1587-1641), quien publica en 1622 su edición titulada *Garcilaso de la Vega, natural de Toledo, Príncipe de los poetas Castellanos*. El crítico granadino presenta una cita que revela la posición de Tamayo frente al poeta toledano:

He querido no desdeñar los versos Castellanos, que al fin de las obras de Garcilaso puse, por parecerme dignos de ingenio, pues ni el género de poesía, en que están, lo desmerece, ni la gracia con que Garcilaso los escribió, es menos que suya; y cuando sólo fuera, porque los versos propiamente nuestros quedaran

⁷³² Ib., p. 442.

⁷³³ Ib., p. 447.

⁷³⁴ Ib., p. 462.

⁷³⁵ Fernando de Herrera en Antonio Gallego Morell, *op. cit.*, p. 431.

calificados con la autoridad del Padre de la Poesía de nuestra lengua, cuando no fueran tales, se debían estimar, que su entre nosotros es tenido en menos este modo de composición, no es por no merecerlo, sino por ser vicio común dar más estima a las cosas extrañas que a las nuestras.⁷³⁶

Se nota el tono fundacional, “Padre de la poesía”, que se incluye dentro de la tradición de los dos comentaristas antes mencionados. También sigue la tendencia de entenderlo como identidad patria, su rescate y valoración. El mismo Tamayo realiza una observación de cada uno de sus antecesores, distingue su criterio, toma partido y presenta el suyo:

[...] el suceso, bien que feliz, no lleno, como en los principios de ordinario sucede, porque Herrera sólo hace ostentación de doctrina propia en el Poeta, Sánchez de imitación ajena. [...] Si Herrera se persuadió que G. L. no usó color retórico en sus versos, de que antes no hubiese consultado o su memoria, o sus libros, engañóse sin duda, porque los afectos naturales en hombre de ingenio, y más en materias amorosas, no requieren estudio peculiar o para su expresión, o para su perfección. [...] Sánchez, sí creyó que las imitaciones que entre Garci-Lasso y otros confiere, fueron siempre cuidadosas, y advertidamente hechas de ajenas propias; porque las que propiamente los son, ellas mismas con facilidad se dejan entender; en muchas de las demás ¿quién creerá que tuvo necesidad de guía el ingenio felicísimo de nuestro Poeta, ni tiempo su corta vida tan bien ocupada para imitar con tanta particularidad cosas que sin dificultad cualquiera se ofrecieran, y aun indignas de eso?⁷³⁷

Se pueden proponer, a partir de esta cita, tres maneras de acercarse a la obra de Garcilaso: la influencia (El Brocense), la retórica (Herrera) y el ingenio (Tamayo). Y a su vez, se unen en su necesidad apologética, el poeta toledano es un referente poético que proporciona identidad más allá de la tradición hispana, busca una ascendencia universal (europea), Garcilaso no es sólo un gran poeta hispano, sino el que continúa con la idea de los clásicos: Grecia-Roma-Italia-España.

La postura en común deja a un lado una discusión que parece sustancial para la imagen poética, es decir, ¿desde dónde entender la calidad de un poema? Cualquiera de estas tres (o su suma) pueden acarrear argumentos contradictorios, el caso más claro es el de la influencia. ¿Garcilaso es bueno porque continúa con las imágenes de los clásicos o es malo porque los copia?, ¿se puede hacer buena poesía sin basarse en una tradición?, ¿dónde radica la cualidad poética, en saber

⁷³⁶ Tomás Tamayo de Vargas en Antonio Gallego Morell, *op. cit.*, p. 58.

⁷³⁷ *Ib.* p. 597.

aplicar la retórica o en mantener un ingenio clásico? Estas preguntas no se plantean tal cual, pero sí se observa una constante justificación de estos críticos al respecto.

Una poética o teoría de la poesía se va revelando en algunos comentarios de Tamayo, como la calidad poética: “[...] si la materia, importantísima; si la disposición, extremada; si la dificultad de la mucha filosofía que en sí encierra, reducida con suma claridad a lo que sólo el ingenio capacísimo de Garcilaso podía comprender”⁷³⁸. Materia, disposición e ingenio, asuntos que serán usados de manera sistemática hasta llegar, por ejemplo, a Baltasar Gracián quien termina por exaltar el ingenio como un resumen de las anteriores.

Por otro lado, es curioso como Tamayo se apega a la propuesta de El Brocense: “[...] éste es el principal en que el Maestro Sánchez, a quien Garcilaso deben su mayor ilustración sin duda, [...]”⁷³⁹. La tradición termina por ser determinante para la idea de un buen poema.

El cuarto comentarista que presenta Gallego Morell es José Nicolás de Azara. Sigue en esta tradición en cuanto a cómo deben leerse sus obras y a emitir calificativos de sus calidades o defectos. Por ejemplo, cuando comenta el Soneto V, escribe:

Los versos 5 y 9 de este soneto son durísimos. Garcilaso en éste, y en casi todos sus sonetos, habla del amor con tantas figuras, y con ideas tan poco naturales, tan extraordinarias y confusas, que apenas se acierta con lo que quiere decir. De los italianos, a quien imitó, contrajo este mal gusto de espiritualizar, por decirlo así, las cosas más naturales y sencillas; envolviendo unos pensamientos claros en sí con mil rodeos y contraposiciones, que cansan en vez de agradar. Sus églogas son cosa muy distinta.⁷⁴⁰

Es una tradición que presenta la fórmula de entender (quizá no haya de otra) su poesía desde lo que se consideraba poético de su época. Su posición parece que aborda la imagen poética y que huye de la sobre significación de la poesía. Se presenta este ejemplo porque es uno de los aspectos que se quiere destacar con el neoplatonismo, este “envolver pensamientos” que, desde otra perspectiva, puede ser un valor poético, en vez de un mal gusto.

⁷³⁸ Ib. p. 612.

⁷³⁹ Ib. p. 647.

⁷⁴⁰ Antonio Gallego Morell, *op. cit.* p. 667. El subrayado es mío.

Azara también se apega a la tradición porque trata de explicar imágenes desde su influencia grecolatina, sobre todo en lo que tiene que ver con la mitología. Reincide en la influencia y las voces que observa en la poesía o aclara cuando se realiza una referencia a algún personaje de la época del poeta toledano. En esto no es diferente a los anteriores comentaristas y quizá mucho más escueto.

3.2.4.2. *La crítica de la biografía, la influencia y textual*

Es una manera de nombrar a un grupo de críticos que han puesto énfasis en estos tres aspectos que terminan relacionándose. En cierta manera son una continuación de la anterior, la diferencia es que la primera son ediciones anotadas; mientras que ésta se enfoca en la biografía y la influencia; al final, estas dos bases sirven para emitir la edición que se busca como definitiva. De manera general — sólo se mencionan los más citados— son Eustaquio Fernández de Navarrete, Hayward Keniston, Tomás Navarro Tomás y Rafael Lapesa, Anne J. Cruz dentro de la biografía y la influencia y a Elías L. Rivers y a Alberto Blecuá para el problema textual. Sus trabajos tienen en común la búsqueda de datos biográficos con el empeño del historiador y su relación con el momento de la creación; así, con la precisión de estos momentos creativos, se busca revisar la influencia que cada poema tuvo. Agruparlos de esta manera, no quiere decir que no hayan abordado otros aspectos de la primera tradición ni que hayan incursionado en otro tipo de crítica, por ejemplo la estilística o la temática.

Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega apareció en 1850. Es parte de un proyecto que se inicia en 1817, según se especifica en la “Advertencia preliminar”, la Academia Española hace una serie de publicaciones para exaltar a los clásicos españoles. Este trabajo lo inició Martín Fernández de Navarrete y lo terminó Eustaquio Fernández de Navarrete. Así para el siglo XIX, la biografía era parte de “la afición constante a las buenas letras”.

El tono que adquiere esta biografía, quizá la primera de manera sistemática, es de grandilocuencia, pero no pierde la objetividad frente a las crónicas. Aporta un dato que posteriormente será utilizado:

[...] El segundo de siete hijos que tuvieron [Doña Sancha y Garcilaso padre] nació en 1503 en Toledo y se llamó Garcilaso como su padre. Este fue el gran poeta que siguiendo los nobles ejemplos de su familia acabó de ilustrar el claro nombre que su progenitor dejaba escrito con honra en los fastos de Castilla.⁷⁴¹

Primero el dato, es el año de nacimiento, un detalle que, para el caso de este trabajo, sustenta o no la idea de pertenecer a una generación diferente. Por otro lado, es claro que se busca exponer a Garcilaso más que como poeta, como un forjador de la patria, por eso de “fastos de Castilla” y la nota sobre seguir los ejemplos de la noble familia, la idea de una ascendencia que proporciona virtudes.

Eustaquio Fernández imprime su estilo en presentar la vida de Garcilaso: la fidelidad de Garcilaso hacia el emperador, aún en contra de su hermano, es vista como una responsabilidad patria; el matrimonio con Elena de Zúñiga es el resultado de su cariño; las intenciones de Carlos V son siempre patrióticas; Garcilaso atestigua por casualidad las bodas de Isabel de la Cueva con su sobrino homónimo (el mismo Eustaquio ve esta posibilidad como inverosímil); son afirmaciones difíciles de comprobar o de negar. Se basa en las crónicas (Luis Zapata) para armar su biografía y a pesar de su pasión y la influencia de las crónicas, adquiere una postura de objetividad cuando duda de anécdotas o datos exagerados.

En su trabajo llama la atención: “Boscán, el íntimo amigo de Garcilaso, fue, como ya hemos dicho, el encargado de encaminar su espíritu, y de ilustrarle con el mejor estudio de las buenas letras”⁷⁴² No es que sea un dato que se podría aceptar como confiable, sino que sugiere una idea que percibió Eustaquio Fernández, que Boscán fungió como una especie de ayo intelectual de Garcilaso; conlleva la idea de tener más años lo que no quita la amistad que establecieron.

Eustaquio Fernández de Navarrete continúa con la tradición de considerar los versos de Boscán inferiores a los de Garcilaso por su dureza:

[...] Nótese en Boscán, D. Diego Hurtado de Mendoza y Fernando de Acuña una versificación dura y escabrosa y en general un estilo seco y descarnado; concluían sus versos en acento agudo, descuidaban la dicción, no eligiendo las palabras

⁷⁴¹ Eustaquio Fernández de Navarrete, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1850, p. 12.

⁷⁴² *Ib.*, p. 33.

más sonoras y corrientes, hacían dificultosa y áspera la pronunciación con repetidas diéresis y sinalefas, tomaban en fin otras libertades, que destruyendo la armonía y quitando el agrado a sus versos, daban ocasión a que el público atribuyese al sistema los que eran defectos de los que lo practicaban.⁷⁴³

Y también acepta que Garcilaso consolida el italianismo en España e incluso indica que sin él no se hubiera aceptado. Se considera de esta manera como uno de los grandes constructores de la *fortuna* garcilasiana, asciende su imagen sobre el análisis de su obra y se instituye el gusto como una norma o canon.

En 1922, aparece *Garcilaso de la Vega a Critical Study of His Life an Works* de Hayward Keniston. Es una especie de paradigma de lo que se señala en este apartado, pues su obra se divide en dos capítulos, uno a su vida y otro a su obra. En el primer capítulo se revisan aspectos desde la sociedad española hasta la descripción de su carácter. El segundo trata desde la versificación hacia la fortuna de Garcilaso con la crítica.

La biografía que presenta está sustentada sobre un trabajo de archivo, se presenta de manera objetiva y a veces con algunas inferencias. Un dato que llama la atención es el cambio de año de nacimiento establecido por Eustaquio Fernández, además por la placa conmemorativa que se encuentra en Toledo: “Aquí estuvo la casa solariega donde nació en 1503 el insigne vate —príncipe de los poetas líricos castellanos— y varón esforzado en empresas militares Garcilasso de la Vega. La imperial ciudad dedica este humilde recuerdo a la perdurable memoria de tan esclarecido hijo. 17 de agosto de 1900”.

Keniston duda que ese sea el año de nacimiento, pero no duda que ese lugar sea el que vio nacer a Garcilaso. Los argumentos no son definitivos y sí dejan al aire el año de su nacimiento:

[...] The first of the biographers of Garcilaso, Fernando de Herrera, was not a contemporary of the poet, but he did know personally his son-in-law, Antonio Puertocarrero,^k and his statements are therefore deserving of credit. In closing his account of the death of Garcilaso in 1536 he states that he died at the age of thirty-four, which would place his birth late in 1501 or in 1502. He also tells us that he was married “soon after he was twenty-four or a little older” (“entrando en esas de 24 años o poco más”). But we now know that he was married in 1525, which would

⁷⁴³ Eustaquio Fernández de Navarrete, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1850, p. 103.

establish 1501 as the year of his birth. The only other evidence which bears upon the point is the statement of Pero Abrera [sic], the only witness called to testify to Garcilaso's nobility during the formal examination, which always preceded admission to the Order of Santiago on September 11, 1523, that he was "about twenty-five years old" [...] Unfortunately this statement, which would place his birth in 1498, cannot be accepted as necessarily accurate.⁷⁴⁴

La segunda parte de su estudio ("*His Works*"), se apega a los comentarios realizados por Francisco Sánchez de las Brozas, revisa la influencia de los cancioneros y busca en la tradición hispana parte de sus bases poéticas; expone el ejemplo, ya mencionado, de la letrilla (o villancio) "Nadie puede ser dichoso". Y, en cuanto a la influencia, escribe que no imita a Petrarca.

Otro de los estudiosos importantes es Rafael Lapesa quien escribe *La trayectoria poética de Garcilaso*, la cual aparece por primera vez en 1948 en la "Revista de Occidente". En su trabajo revisa la tradición hispánica, el arte nuevo y la plenitud, en un apéndice de la obra presenta la precisión más aceptable sobre los años aproximados de la creación de sus obras: "[...] No parece, sin embargo, inútil el intento de reconstruir los pasos que marcaron el decisivo tránsito del poeta desde el arte de cancionero hasta el mundo quintaesenciado de las églogas, con su paladeo sensorial de todas las bellezas."⁷⁴⁵

Busca la raíz, por lo tanto estamos frente a un asunto de influencia la cual no puede ser determinada por una línea, sino que son varias tradiciones que se amalgaman:

[...] En la poesía castellana del siglo XV vienen a encontrarse la tradición provenzal directa, la transmitida por los trovadores gallego-portugueses, nuevos influjos de la poesía islámica, irradiaciones del *dolce stil nuovo* y de Petrarca, y, finalmente, ecos de Ausias Marc y Jordi de Sant Jordi, en quienes lo provenzal y lo italiano, fundidos, no habían ahogado una potente originalidad.⁷⁴⁶

La segunda línea que influye a Garcilaso, según Rafael Lapesa, es el Arte Nuevo, concepto además ya comentado al principio de esta tesis; el concepto es utilizado de la misma manera y trata de relacionar este Arte no sólo con la

⁷⁴⁴ Hayward Keniston, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁴⁵ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, p. 15.

⁷⁴⁶ *Ib.*, p. 21.

tradición petrarquista, sino con la Antigüedad Clásica, así afirma que coincide con Tomás Navarro Tomás.⁷⁴⁷

Otra de las influencias que Lapesa se atreve a observar es la que hubo con Boscán “Juntos estuvieron los dos poetas en la Corte y en el viaje imperial a Italia (1529-1530), y coincidieron en Alemania durante la estancia del César (1532)”. Sin embargo, después de varios reconocimientos de igualdad con Boscán (siempre entendidos como coetáneos y no contemporáneos), determina que “De otra parte, entre las creaciones del poeta mediocre y las del poeta eximio [amos se refieren a Garcilaso] había ya en esta fase una básica diferencia de calidades: Boscán jamás fue capaz de producir nada comparable a la canción IV de Garcilaso [está tratando sobre las canciones al estilo italiano] ni a las aladas estrofas que inauguran y cierran la III; ni siquiera algo equivalente al temblor de poesía auténtica, aunque insegura aún, que vibra en la canción II.”⁷⁴⁸

Para cerrar con este grupo, se observa el caso textual. Este es, —según lo que se tiene— un problema menor que ha adquirido grandes dimensiones. Alberto Blecua explica:

[...] En determinados poetas, las dificultades que se plantean son desgraciadamente insuperables; tal es el caso de un Herrera, un Hurtado de Mendoza, un fray Luis de León o un Quevedo, de transmisión muy compleja. Otros, como Francisco de la Torre, Lomas Cantoral o Francisco Medrano, han sido más afortunados y la edición crítica resulta algo más sencilla. Garcilaso pertenece a este grupo de poetas afortunados.⁷⁴⁹

Luego, este mismo crítico señala dónde comienza la pérdida de la fortuna:

Es curioso: Garcilaso, un poeta claro, relativamente sencillo, bastante editado desde la primera impresión, va a suscitar una dura polémica textual a raíz de los comentarios del Brocense. El poeta Herrera, el historiador Tamayo Vargas y el embajador Azara, movidos por diferentes intereses editoriales, siguieron creyendo que los textos de Garcilaso necesitaban, casi pedían a gritos, su ayuda intelectual, para que viesan por fin la luz sin error alguno.⁷⁵⁰

Alberto Blecua es partidario de la edición del Brocense; en cuanto a las ediciones del siglo XX, comenta que cada vez se han hecho mayores precisiones

⁷⁴⁷ ⁷⁴⁷ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, p. 73.

⁷⁴⁸ ⁷⁴⁸ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, p. 88.

⁷⁴⁹ Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970, p. 1.

⁷⁵⁰ Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970, pp. 3-4.

desde la edición de Tomás Navarro Tomás hasta la de Elías L. Rivers, y concluye que la edición de éste último es la definitiva.

Sin embargo, regresa a las polémicas textuales según relata en su introducción: “De nuevo Garcilaso sigue planteando problemas: Keniston y Rivers conservan las hipometrías e hipermetrías. [Orestes] Macrí en cambio, como los antiguos editores del poeta [...] no cree en tales incorrecciones, [...]”⁷⁵¹ Éste es, en esencia, el único problema que no ha permitido establecer un texto base y definitivo: una edición que, según un punto de vista métrico, sea adecuado a la imagen del poeta.

3.2.4.3. La crítica con derroteros hacia los temas

Una buena parte del grupo anterior se orientó hacia la estilística, este método de análisis es contemporáneo Margot Arce quien escribe *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo VI*, editada en 1930. Es un libro muy citado y desde el mismo Lapesa reconoce que es otro tipo de crítica que se aplica en su trabajo y que es necesaria.

La misma Margot Arce explica hacia dónde orienta su trabajo:

[...] Pero nadie hasta ahora ha tratado de estudiar sistemáticamente los temas poéticos que Garcilaso utiliza, ni sus ideas religiosas, filosóficas o morales. Nadie nos ha dicho cómo siente Garcilaso la Naturaleza, ni cuáles son las normas o directrices de su peculiar estilo poético.⁷⁵²

Este derrotero renueva la crítica que no había buscado otro desde que Francisco Sánchez de las Brozas planteó el camino. Es por eso que éste es uno de los estudios importantes para los estudios garcilasianos. Es parecido al asunto tratado en esta tesis referente a la creación de mundo:

[...] Lo poético no es, en manera alguna, un modo aparte ajeno a las vibraciones del ambiente, ni tampoco el producto aislado o caprichoso de un temperamento individual. Cada cultura o cada época imprimen su sesgo vital, como común denominador, a todas las manifestaciones espirituales que brotan de su seno. Las diferencias serán diferencias de matiz, de timbre, no de tono.⁷⁵³

⁷⁵¹ Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970, p. 7.

⁷⁵² Margot Arce, *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1930, pp. 7-8.

⁷⁵³ *Ib.*, p. 9.

En cierta manera apoya lo que se ha venido planteando al problema de dónde realizar los cortes al siglo XVI para el estudio de su literatura. Posteriormente habla del primer tercio del siglo XV, donde hay que tomar muy en cuenta al humanismo. Pero, después parece optar por dos una división básica que establece dos horizontes vitales (término usado por Ortega y Gasset) o como ella lo nombra, dos “sesgos vitales”: de Carlos V a Felipe II. Lo cual coincide con varias divisiones presentadas en las historias de la literatura española ya revisadas al principio de esta tesis.

El intento inicial (se cree que más interesante) de una división en tres, parece que termina en dos épocas y señala [...] La poesía de Hernando de Herrera por ejemplo, se apartará de la de Garcilaso en muchos aspectos, ya formales, ya de contenido; la de Castillejo en cambio, tendrá las mismas raíces históricas e ideológicas que la del poeta toledano.”⁷⁵⁴ Recordando que esto de las divisiones generacionales al estilo orteguiano es sólo un instrumento de análisis que cambia según la perspectiva que se tenga, así se proponen más o menos seis generaciones para el Renacimiento español. De esta forma, se explica mejor la diferencia entre Castillejo y Garcilaso (primera y segunda generación respectivamente) y si se quiere realizar la observación que plantea Margot Arce, tendría que ser entre Castillejo y Boscán, ambos son cercanos en cuanto a su sesgo vital.

Se hace a un lado lo pastoril (en esta tesis no se revisan églogas) y se observa en el trabajo de Arce los temas propuestos: el amor, la melancolía, la religión y moral. También se soslayan, por necesidad de límites, la parte de la imitación, el sentimiento de naturaleza y el estilo. Se cree que su gran cualidad se encuentra en el acierto de delimitar estos tres temas. Para el caso del tema amoroso, lo propone como centro y sí orienta sus observaciones hacia la base platónica, once años antes que Lapesa. Realiza un análisis del tema que podrá servir como base para el siguiente capítulo.

⁷⁵⁴ Margot Arce, *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1930, p. 9.

3.2.5. Sentido celestial (interoperaciones y universales)

3.2.5.1. *El amor: la paradoja, la tristeza y la muerte*

El nivel literal permite indicar el tema amoroso como el principal en la obra revisada, una verdad obvia que se reafirma y adquiere sus matices u orientaciones según la interpretación proporcionada. Quien ahonda en este asunto es Margot Arce:

La dialéctica amorosa se nos ofrece vaciada en moldes escolásticos; la sutileza, el alambicamiento, la acompañan continuamente ¿Cuáles son sin embargo, los frutos del tiempo nuevo? En primer lugar, el sesgo personalista que el Renacimiento imprime a todas las manifestaciones individuales de la época, determina ese análisis psicológico subjetivo tan preciso a que se somete la pasión amorosa. En segundo lugar, el idealismo de que ésta va vestida procede del sentido afirmativo y optimista que siempre va aparejado de todo ideal nuevo de cultura. En tercer lugar, el platonismo aplicado al amor parece corresponder a la exaltación mística de la naturaleza: el amor es la fuerza que determina la unidad del cosmos; los humanos al amarse, contribuyen ineludiblemente a la armonía total. Por último, ese aprecio por lo material, por la belleza corpórea, que corre subterráneamente, como hemos visto por la poesía, y más abiertamente en la prosa, debe ser resultado de la exaltación vital humanista.⁷⁵⁵

Este es uno de los párrafos que deja instituido el neoplatonismo para ingresar en el análisis de la poesía de los poetas renacentistas de las primeras generaciones. Esto es un tema, por lo tanto incuestionable, el problema es cómo se ha orientado esta visión. Pues a veces en las observaciones de Arce parece que se dirige más al análisis de una persona que de imágenes poéticas, quizá una de las tendencias de la estilística. Es decir, el análisis psicológico de la pasión amorosa, sólo se puede aplicar a las personas no a las imágenes, que como ya se comentó, son el resultado de un artificio intelectual. El segundo punto, el del optimismo, es difícil encontrarlo en Garcilaso, quizá en la última etapa de Boscán, pero, como se observó, al menos en los poemas revisados, no conduce nunca a un amor feliz, todo lo contrario, hacia lo que ella misma observa posteriormente, una melancolía, una tristeza y ese acercamiento hacia la muerte. La última parte también termina siendo un poco difícil de probar, pues tanta conceptualización en esta poesía, poco deja a lo corporal, quizá sea un término más entendible en las artes plásticas.

⁷⁵⁵ Margot Arce, *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1930, p. 29.

Luego se podría hacer otra precisión, pues Arce afirma: “Hallo muy pocos pasajes de Garcilaso alusivos al concepto platónico del amor.”⁷⁵⁶ Será necesario separar un poco el platonismo del neoplatonismo, es decir para el segundo me refiero a Marsilio Ficino y a León Hebreo, porque incluso éste ha adoptado diferentes modalidades en distintas épocas, se piensa por ejemplo, en Plotino. Este neoplatonismo es el que puede usarse tanto para método de análisis como guía del neoplatonismo. Como se observó en el primer capítulo, es una especie de estructura que busca descubrir el sistema del cosmos, sus correspondencias entre lo evidente y lo conceptual, donde ambos niveles se afectan mutuamente (los astros que inciden y determinan el destino del hombre). Como el alquimista, el neoplatónico busca las coincidencias. Así el poeta con esta tendencia busca la estructura que se explique, ya sea para lo conciliatorio (Boscán) o para la entrega a la tristura (Garcilaso). El amor es entonces el catalizador que permite la comunicación.

Lo que sucede en poesía no tiene que ver en sí con el hombre que crea la imagen poética, esa sinécdoque puede llevar a apreciaciones confusas. Las palabras escritas no tienen pasiones, provocan pasiones en las personas que las leen. Es un problema de significado, de semiótica como se ha propuesto en esta tesis. El neoplatonismo conduce a una sobresignificación. Recordemos lo comentado con León Hebreo donde las verdades se enredan o se envuelven en sentidos, parece que no se pudiera ingresar a ella de manera directa. Así, se cree que el neoplatonismo conduce hacia este tipo de poesía sobre significada o llena de sentidos que no es bien vista y a veces es rechazada porque implica al mismo tiempo libre arbitrio y un paganismo.

Es por eso que a veces la relación vida y obra no conduce a una sobresignificación (semiótica) sino a una cuestión vitalista. Isabel Freyre provoca sus sonetos y se entiende sólo con un sentido.

⁷⁵⁶ Margot Arce, *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1930, p. 31.

Es curioso que después de estas observaciones de Margot Arce, bien conocidas por Lapesa, decida éste no extender el tema amoroso más allá del límite del amor cortés:

[...] No es de extrañar que ocurriera así: los hilos de la tradición lírica sabia, arrancando todos del abribeño brote provenzal —tan influido por la lírica amatoria de los musulmanes—, se entrecruzan en complicada urdimbre durante la baja Edad Media y el Renacimiento, y no se dejan desenredar sin esfuerzo. Por encima de variedades y modificaciones, toda la lírica amatoria de cinco siglos gira en torno a la misma concepción del amor —el amor cortés— y revela una fundamental unidad de cultura.⁷⁵⁷

Es una generalidad que puede al mismo tiempo confundir, pues en esa urdimbre existen hilos que conducen claramente hacia un sentido. En el caso de estos poetas revisados parece que el hilo que los sustenta es el neoplatonismo que viene enredado con una larga tradición de amor cortés. Según este crítico, el amor provenzal, “es concebido como un culto y un servicio; este vasallaje espiritual dignifica al enamorado, apartándole de pensamientos viles e infundiendo en él ansias de superación”⁷⁵⁸ Esta cita permite observar que describe este amor desde el comportamiento, sin tomar en cuenta que las imágenes poéticas son una reestructuración de la realidad.

El receptor tiene las imágenes y sobre ellas construye las suyas, entonces es el cómo se ve el amor, no tanto el cómo se practicaba o cómo se debía practicar. Así, retomando la idea de Lapesa, el amor provenzal aporta el deseo de lo inalcanzable, la superación del individuo (la persona real) sería otra cosa.

El tema amoroso adquiere sus propias características en Garcilaso según los motivos expuestos, en las coplas: la mirada ardiente, la señora cruel y la muerte como remedio del amor; para los sonetos: la señora cruel, la mirada ardiente y la fortuna y el aumento de los males y la idea de trascender por medio del escritura. Ya conducidos posteriormente hacia los motivos revisados queda expuesto que el amor en estas obras no es fausto (y se puede extender hacia sus otras composiciones). Es precisamente lo que se revisa en este sentido que, al igual que Boscán, expone una propuesta en sus imágenes poéticas que permiten este transitar por los niveles y los sentidos poéticos.

⁷⁵⁷ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, p. 20

⁷⁵⁸ *Ib.*, p. 23.

Esta propuesta tiene un sustento neoplatónico, pero la solución al problema planteado tiene que ver con los motivos y rasgos que el poeta impregna en sus imágenes y que lo vuelven diferente y lo separan de sus modelos. Lo que es manifiesto en los cuatro críticos revisados en el subcapítulo anterior es que buscan orientar la interpretación de la obra garcilasiana y al mismo tiempo intuyen o descartan (por sentirlo pagano o poco moralizante) el neoplatonismo.

Un caso extremo es la reorientación no sólo interpretativa, sino poética de *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christianas y religiosas, por Sebastián de Córdoba vecino de la ciudad de Úbeda dirigida al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor de Diego de Covarrubias, obispo de Segovia presidente del consejo Real*. Este texto se encuentra en excelente estado en el fondo reservado de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, lleva como fecha 1577.

Este texto se basa en la edición de Ana Girón, la de 1543. Es una serie de poemas realizados por Sebastián de Córdoba que siguen el orden de dicha edición (tres primeros libros de Boscán y el cuarto de Garcilaso), les proporciona una intención religiosa y se orienta hacia la devoción. En los comentarios introductorios aparece la siguiente cita:

[...] vine a leer las obras de Juan Boscán y de Garcilaso de la Vega que compusieron en versos y ritmos diferentes las cuales andan juntas en un volumen, y entendí que aunque son ingeniosas y de altísimos conceptos en su modo son tan profanos y amorosos que son dañosas y nocivas mayormente para los mancebos y mujeres sin experiencia púseme a trasladarlas [...]⁷⁵⁹

Esta cita hace pensar en varios asuntos: primero que para 1577 se seguía consumiendo las ediciones donde aparecen las obras de Boscán y Garcilaso juntas, es decir que la edición del Brocense no se consolida del todo. Segundo, que no se le adjudica un rango mayor a un poeta sobre el otro en cuanto a su calidad. Tercero, existe un significado que termina de ser bien visto por las instituciones política y religiosa de España: lo profano y el amor. Cuarto, es un antecedente de cómo se orienta el problema amoroso desde un neoplatonismo hacia lo cristiano.

⁷⁵⁹ *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christianas y religiosas, por Sebastián de Córdoba vecino de la ciudad de Hubeda dirigida al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor de Diego de Covarrubias, obispo de Segovia presidente del consejo Real*. p. 4 r. Se actualizó la ortografía.

Hay que mencionar también que aparece una carta de Fernando de Herrera a los lectores, tres años después aparecerá su edición anotada (¿las ediciones a lo divino no tuvieron el efecto deseado?). Es esta una manera de reorientar —se cree— los impulsos neoplatónicos de ese primer renacimiento, pues espiritualizar los versos sólo le correspondería a la religión instituida. Esta actitud en cierta manera tiene que afectar a la interpretación y a la crítica de la poesía de estos dos autores revisados. Es decir, esta significación (“envolver los pensamientos” como escribe Azara) que aporta la idea de los sentidos de León Hebreo no es valorada si se dirige libremente y se diluye presentándola de mal gusto, rebuscada y pagana. Si esta especulación es aceptable, ¿Boscán era muy pagano para ser laureado como poeta clásico del Renacimiento español?

Otra idea de la interpretación no aceptada se expuso anteriormente cuando se revisó a Azara, se retoma sólo lo siguiente: “De los italianos, a quien imitó, contrajo este mal gusto de espiritualizar, por decirlo así, las cosas más naturales y sencillas; envolviendo unos pensamientos claros en sí con mil rodeos y contraposiciones, que cansan en vez de agradar.”⁷⁶⁰ Espiritualizar las cosas naturales y envolver los pensamientos, se asocia con lo que Filón le indica a Sofía sobre la veracidad de los poetas en Diálogos de Amor de León Hebreo⁷⁶¹, le comenta que tienen sentido cuando se entienden, los poetas enredan en su obra no una idea sola, sino muchas intenciones, las cuales llaman sentidos. Es decir, no se limita a una interpretación literal que sólo agrada, sino que presenta posibilidades significativas o sentidos como se quiere demostrar en esta tesis. Una idea neoplatónica que parece que en esta tradición no se menciona ni se quiere mentar.

Eustaquio Fernández de Navarrete escribe:

La metafísica, que reinaba en todo en tiempo del Petrarca, se extendió también sobre el amor, [...] El espiritualismo de nuestra religión, que en aquellos siglos de tinieblas había extendido sus conquistas aún entre los héroes de la caballería, fue quien dio este colorido al amor. La física antigua estudiando atentamente la acción del cuerpo, olvidó del todo la del alma, y este amor purificado de la escoria de la materia, pasó como una quimera inventada por Sócrates y por Platón, o como un honesto velo para cubrir los excesos de la concupiscencia. [...]

⁷⁶⁰ Antonio Gallego Morell, *op.cit.* p.667.

⁷⁶¹ *Vid. supra*, p. 59

Concíbase que un corazón de nobles sentimientos, cuando encuentra la belleza del alma unida a la del cuerpo se inflame por la primer, que la sola razón le descubre, no sirviendo la belleza física sino como auxiliar para infundirle una natural inclinación; y que entonces deseando identificarse con el objeto amado por medio de un muto lazo haga esfuerzos por conseguir con la razón, sin mezcla de ningún sentimiento terreno, la entrada en el alma del objeto que se ama. [...] Estos principios del amor platónico, más fáciles de sentirse que de expresarse, rara vez los abandona Petrarca en la colección de sus versos, [...] pues de lo contrario, o se da lugar a una metafísica ininteligible, a un alambicamiento de conceptos tan distantes de la verdad como de la naturaleza, o ahogado el numen por la dificultad de la materia pierde la lozanía de la expresión y las galas del estilo. Esto parece encontrarse en las obras en que Garcilaso se entregó a tal gusto; sin embargo aun en sus sonetos, que en nuestro concepto son las menos perfectas de sus composiciones, se encuentra al autor siempre que la sensibilidad hace vibrar las cuerdas de su talento poético.⁷⁶²

Para Keniston, no hay una presencia tan marcada de neoplatonismo, sino:

To Petrarch Garcilaso is indebted not merely for his measure, but for his whole artistic technique; Petrarchan is his choice of theme, —a mood or moment of amorous experience; Petrarchan, the analysis of the emotions and the subtle, often too subtle, contrasts; Petrarchan, finally, the spiritual attitude of melancholy, half-bitter, half-tender, in the presence of love that can never realized.⁷⁶³

Parece que no se quiere aceptar la idea de un neoplatonismo que complica la poesía garcilasiana, pero al mismo tiempo se indica un desciframiento que provoca algo más que una simple idealización de la dama según Petrarca. Parece ser que el neoplatonismo, si nos basamos en Marsilio Ficino y León Hebreo, termina siendo un sistema que busca organizar el cosmos para que el individuo pueda incluirse en él, existe un desgarramiento que la razón no alcanza a comprender. Esta propuesta parece que se orienta hacia el problema del significado; el amor no sólo es el deseo de lo inalcanzable (amor provenzal, según Lapesa); no sólo las coplas hacia el deseo de una dama que revela una contradicción, el querer y el no alcanzar (la paradoja); no sólo es el que te conduce a lo divino para revelarte una verdad más allá de lo evidente, como lo sería un petrarquismo; además de esto, es un organizador (mito griego), el que equilibra y el que proporciona a la razón un estado de posibilidad. Así en conjunto,

⁷⁶² Eustaquio Fernández de Navarrete, *Op. cit.*, pp. 109-110.

⁷⁶³ H. Keniston, *Life and works*, p. 189.

se entienden las imágenes poéticas neoplatónicas, como una gran suma de desconcierto y sentido, de búsqueda y de encuentros.

La poesía ya no es un piropo elaborado, tampoco la reveladora de un deseo reprimido, tampoco la simbolización. Es la única forma de entender el equilibrio de lo terrenal con lo divino, de lo individual con lo general, de lo eterno con lo eventual. Así entendido, el neoplatonismo le proporciona a la poesía una *sobrecarga* semántica (una semiótica a partir de los sentidos). Existe un código en todo lo que rodea al hombre. En esta organización de mundo es donde el poeta propone y soluciona a su manera. Por eso la mirada es parte fundamental del proceso de enamoramiento, por ella se puede robar el alma, y por ella se entiende lo divino y la belleza, es el sentido que conecta con el exterior y es el sentido de la razón.

León Hebreo, según se revisó en el primer capítulo, el amor tiene que ver con la generación, la sucesión generativa, es el beneficio, el deseo de la naturaleza de la misma especie y por la compañía. Estas causas, indica el filósofo luso o hispano, no funcionan solas pues tienen una relación estrecha con los planetas y signos celestiales, los astros influyen en la simpatía o en el rechazo entre los hombres. El amor incluso proporciona una amistad entre los cuatro elementos.

Esta *sobresignificación* ha sido admitida como un elemento de mal gusto, de poca sencillez clásica, se busca que la calidad de las imágenes sean cuando hay una historia diáfana, una anécdota o la relación de los sentidos, pero no gusta la imagen cuando es un idea o abstracción. Esta es una de las propuestas de este Renacimiento, la revisión del significado y la extensión de él.

La tendencia de espiritualizar el significado, no aparece de manera espontánea en el siglo XVI, es parte de una tendencia que, según analiza Rafael Lapesa, proviene de finales de la Edad Media. El significado en la poesía de élite apunta a no resignarse a un sentido literal:

[...] De un modo u otro hay comunidad de conceptos, posturas espirituales y maneras de sentir: como en *dolce stil nuovo*, la amada es ser angelical cuya presencia se echa de menos en el Paraíso. Como Petrarca, penetra la idea del amor ineludible, impuesto por una fuerza superior que sojuzga el albedrío humano;

admite así la intervención del destino, las protestas de firmeza sentimental toman carácter estoico.⁷⁶⁴

3.2.5.2. La fortuna, el camino, la tristeza y la muerte

¿Hacia dónde conduce el amor expuesto por Garcilaso? Se parte de lo revisado anteriormente,⁷⁶⁵ el motivo recurrente de *los pasos*, el estar perdido, es *el camino* que adquiere la suma del pasado, es el que conduce a la desventura que normalmente se relaciona con el tema de tristeza y el deseo de muerte. Así la vida se encuentra en la alegoría del camino, su fin desalentador, pues es de cualquier manera la muerte. La fortuna es una especie de determinismo al cual el poeta se entrega, se somete a un orden superior.

La fortuna es el poder de la naturaleza sobre el hombre, si se recuerda la idea petrarquista, inmersa en el neoplatonismo, sobre la influencia del destino. ¿Qué puede hacer el hombre frente a la fortuna? Si sólo queda la resignación, la razón deja de tener importancia en el transitar de la vida. Margot Arce comenta al respecto: “El conflicto entre lo racional y lo espontáneo inquieta profundamente la conciencia del Renacimiento. El hombre ha descubierto la razón y comienza a examinar críticamente los hechos objetivos en busca de la verdad [...]”⁷⁶⁶

La fortuna es como si fuera la pasión del cosmos, de lo superior que afecta a lo inferior. No existe una justificación racional, el seso pierde frente al deseo. El sentido de lo racional es la mirada, imagen recurrente, como se observó, el motivo de la mirada ardiente es este querer y luego darse cuenta de la imposibilidad. En cierta manera es la paradoja y la antítesis que se retoma de la tradición del cancionero. Es el deseo de la dama, de su cuerpo, y al mismo tiempo su sufrimiento por no tenerla, es además el sentido celestial, una correspondencia con el orden superior y no exactamente en el concepto petrarquista. Pues sí es la dama con lo corporal, pero ella deja de ser en sí, cuando es símbolo (en el sentido que se revisó con Humberto Eco), es decir, la dama no es importante, sino la imagen de la señora cruel, que a su vez tiene una asociación con la fortuna.

⁷⁶⁴ Rafael Lapesa, *op. cit.* p. 25.

⁷⁶⁵ Vid supra, p. 230.

⁷⁶⁶ Margot Arce, *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1930, p. 35

La razón busca rebasar los límites de la fortuna, la cual no se puede explicar con un sentido evidente. La fortuna se transforma en la señora cruel. ¿Qué opción deja? La tristeza y melancolía, un refugio muy garcilasiano:

Keniston atribuye la melancolía de Garcilaso a la amargura de su tragedia amorosa; nosotros creemos que tiene raíces más hondas y complejas.

El Renacimiento adopta en sus comienzos una postura idealista de franco optimismo. Su fórmula es el “debe ser”. Cree ingenuamente en la bondad de todas las cosas posee una infinita confianza en sí mismo. La realidad, el hombre, los sentimientos, se partan de su «ser» cotidiano elevador a la categoría de lo ideal. Los choques entre lo que las cosas son realmente y lo que el humanista quiere que sean produce inmediatamente; ante la imposibilidad de armonizar concepto y realidad, surge el desengaño profundo.⁷⁶⁷

También se cree que la poesía tiene raíces más hondas que el no poder tener (de manera corporal) a la lusa idealizada. Ahí están las biografías de Garcilaso, ahí está Elena de Zúñiga, Isabel Freyre, Guiomar Carrillo, la extremeña Elvira, la incógnita napolitana (¿la única de la flor del nido?). Eso no importa en el sentido celestial, efectivamente sus imágenes en la poesía revisada tienen el camino que conducen a esa señora cruel, el desengaño de una realidad irresoluta. Puede ser una buena opción adoptar las dos propuestas de Arce: “Hay dos causas inmediatas de melancolía en los versos de Garcilaso: su amor sin esperanza (causa subjetiva) y la consideración de los desengaños de la vida y de sus problemas (causa objetiva).”⁷⁶⁸ El sentido celestial conduce sólo por lo segundo.

El fin de la vida, del camino, de ese andar, de buscar con la mirada ardiente la solución, termina con la muerte, fin de esa primera resignación y entrega hacia la tristeza. Lo importante en el camino es entregarse al deseo, a ese sentir intenso aunque sea de gran melancolía. Arce marca este fin y expone algo un tanto sorprendente: “El pensamiento estoico reconoce el derecho del hombre a elegir el momento de su muerte. Dentro del clima sentimental del 1500, el suicidio razonado no era acción reprobable porque se concedía el valor absoluto a lo

⁷⁶⁷ Margot Arce, *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1930, p. 41.

⁷⁶⁸ Margot Arce, *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1930, p. 43.

humano.”⁷⁶⁹ La insinuación a la muerte, la gran solución al problema existencial planteado. No es la figura de un Amadís, como se ha querido entender: hombre de letras, soldado, fiel, valiente, equilibrado, optimista, muy clásico. Si se quiere realizar una imagen arquetípica de su vida con base en su obra y su vida, también se puede optar por la del primer romántico o decadente: melancolía, muerte, él mismo muere joven, la vida azarosa le impone desaciertos (su muerte pudo ser valor o un azar), Antonio Gallego Morell escribe al respecto:

Al final de mi vida de investigador veo que he sido un especialista de nada y que me ha interesado todo pero que el gran tema de mi vida de investigación ha sido la vida y la obra del gran poeta toledano Garcilaso de la Vega que es quien quiebra con aires de modernidad la poesía renacentista en España y condiciona todo lo que viene después. Tras Garcilaso comprendemos el romanticismo de Bécquer y la poesía de los poetas del 27 y la del 35, en vísperas del centenario de su muerte cuando la guerra culmina en su Toledo natal que no pudo alzarle entonces el monumento proyectado cuya reproducción ofrecemos, así como la del elevado en el siglo XX.⁷⁷⁰

Como se nota, Boscán sí conserva un optimismo, en cambio Garcilaso no. Se sigue reafirmando que estos dos poetas son de dos generaciones distintas y que fueron contemporáneos y grandes amigos con una admiración mutua.

⁷⁶⁹ Margot Arce, *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1930, p. 67.

⁷⁷⁰ Antonio Gallego Morell, *Álbum gráfico de Garcilaso de la Vega, Centenario del nacimiento del poeta*, Granada, Comares, 2001.

3.3. FRANCISCO DE TERRAZAS

Habrá una desproporción de cantidad entre la obra de Francisco de Terrazas y los dos poetas españoles revisados, debido a que del primero sólo se conservan diez sonetos, dos composiciones en décimas que son un diálogo en verso con el poeta Hernán González de Eslava, una epístola amatoria en tercetos, y unos veinte fragmentos del poema épico inconcluso *Nuevo Mundo y conquista*. Para mantener una coherencia con el trabajo realizado hasta ahora, sólo se revisan los sonetos, pues no se han encontrado obras al estilo de los cancioneros. Se recuerda que uno de los propósitos de esta tesis es revisar cuáles son las imágenes poéticas que arriban a la Nueva España, así que la cantidad de obra puede ser un argumento en contra para tratar aspectos generales; sin embargo, se pueden presentar algunas líneas que exponen constantes y distinciones.

Hasta donde se ha podido estudiar, existen variantes que propone Juan Boscán, inspirado en la poesía italiana, que se continúan y adquieren su rasgo particular según la generación o el autor; dicho contraste entre las variantes permite destacar las cualidades de cada uno de estos tres poetas. Este trabajo se aleja del complejo e interminable mundo de la detección de influencias o la interpretación unívoca; no se niegan sus criterios que son válidos, pero se busca otra línea de análisis para encontrar nuevas posibilidades interpretativas. El análisis desde la imagen poética busca la construcción de un mundo y su transcurrir.

Son tres las referencias que se distinguen: las menciones de su existencia, la fecha en que éstas volvieron a ver la luz (tan importantes en su momento para confirmar su existencia) y las fuentes de los poemas. La primera noticia que se tiene es de 1574, sobre el incidente en las fiestas de consagración del arzobispo D. Pedro Moya de Contreras: se representó un entremés que disgust  al virrey Enríquez de Almanza y se hizo prisionero a Terrazas por creerse que había sido parte de su representación, después lo soltaron y el mismo arzobispo rezarse su

imagen cuando menciona que es un hombre de gran calidad.⁷⁷¹ La segunda noticia es cuando aparece su nombre en *Flores de varia poesía* de 1577. La tercera mención se presenta en “Canto a Caliope” en la *Galatea* de Cervantes, publicada en 1584. La cuarta es la obra de Baltasar Dorantes de Carranza, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España: con noticia individual de los conquistadores y primeros pobladores españoles*, de 1605. Esta obra es revisada por Joaquín García Icazbalceta, de dicho estudio, publica *Francisco Terrazas y otros poetas del siglo XVI*, en 1884.

Las fuentes son cuatro: *Flores de varia poesía*⁷⁷² (1577); un manuscrito encontrado por Pedro Henríquez Ureña⁷⁷³ (sin fecha); un manuscrito descubierto por Pedro Lasarte⁷⁷⁴ en unos archivos adquiridos por la Universidad de Pensilvania con la clasificación *Spanish 56* (sin fecha). Por último, el de Baltazar Dorantes de Carranza, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España* de 1604.

El problema textual, como se observa, no está cerrado y se cree necesario varias ediciones con diferentes tipos de búsquedas para que madure, antes de intentar una edición definitiva. Se puede considerar que la última edición, la de Antonio Castro Leal, que intentó reunir sus obras tiene sesenta años. Así que todavía no es tiempo de detallar los acabados, sino de consolidar la obra negra.

⁷⁷¹ D. Francisco A. de Icaza, *Orígenes del teatro en México*, en el *Boletín de la Real Academia*, Española, 1915, pp. 57-76.

⁷⁷² Manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la signatura mss 2973 y 7982, del año 1577.

⁷⁷³ Pedro Henríquez Ureña, “Nuevas poesías atribuidas a Terrazas” en Ramón Menéndez Pidal (dir), *Revista Filológica española*, Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de estudios históricos, t. 5, 1918. Según este texto, las cinco composiciones que recopila aparecieron en un manuscrito de la Biblioteca Provincial de Toledo y que para 1918, se encontraba en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura o clasificación: ms 19661. Si se consulta esta signatura en la actual Biblioteca Nacional de España, no se encontrará. Según Álvaro Bústos Táler, en “Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano” en *Dicenda, Cuadrenos de filología hispánica*, 21, 2003, p. 7. En versión electrónica: <http://revistas.ucm.es/fli/02122952/articulos/DICE0303110005A.PDF>, julio de 2011, este manuscrito fue devuelto en 1942 a la Biblioteca pública de Toledo y aparece con la signatura 506.

⁷⁷⁴ Pedro Lasarte, “Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma, José de Arrázola: algunos poemas novohispanos inéditos” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, no 1, pp. 45-66 1997.

3.1.1. Nivel métrico (versificación y composición estrófica)

Para que haya consistencia en este estudio, se observan solamente los diez sonetos de Terrazas; pero como ya se mencionó, por la falta de obra, datos y crítica, puede provocarse un desequilibrio; como excusa se esgrime que urge interpretaciones a su poesía para provocar en un futuro madurez en la crítica de su obra. Sin embargo se pretende realizar el proceso comparativo, sobre todo porque es el momento (primer poeta de tradición hispana nacido en México) en que se tiene un rastro del estado del Renacimiento español ya inserto (no importado o avecinado) en la Nueva España.

Una de las propuestas de esta tesis es entender a este poeta dentro de una tercera generación de poetas de habla hispana del Renacimiento. Tiempos distintos a los de Boscán, pero dentro del estilo toscano⁷⁷⁵. En cuanto a la métrica, la precisión en su acentuación del verso, casi siempre en la cuarta y en la sexta o en la segunda, cuarta y sexta, una obligación más que una búsqueda. Para ser sólo diez sonetos, llama la atención que tenga cuatro variantes en la rima de los cuartetos, esta es la comparación con los dos poetas antes revisados:

Boscán

Número de sonetos que utilizan la variante	Rima de los tercetos
31	CDC:DCD
21	CDC:CDC
21	CDE:CDE
18	CDE:DCE
1	CDE:DEC

Gracilaso:

Número de sonetos que utilizan la variante	Rima de los tercetos
19	CDE: CDE
6	CDC: DCD
10	CDE: DCE
3	CDE: DEC
1	CDE: ECD
1	CDE: CED

⁷⁷⁵ Álvaro Bustos Táule, *op. cit.*, p. 18.

Terrazas:

Número de sonetos que utilizan la variante	Rima de los tercetos
4	CDE: CDE
4	CDC: DCD
1*	CDC: CDC
1**	CDE: CED

*Sólo coincide con Boscán.

** Sólo coincide con Garcilaso.

Al menos en este aspecto, no busca la diferencia, sino continuar con lo que se viene constituyendo. No se percibe tanto una idea de experimentación, sino de perfeccionamiento, variaciones dentro de la misma norma.

3.1.1.1. Nivel retórico

Se observa que la equivalencia prevalece en sus diez sonetos. “La repetición” se presenta sólo con la figura de la anáfora en “Dejad las hebras de oro ensortijado” que inicia los dos primeros cuartetos del soneto. En cuanto a “la oposición”, ésta no es un proceso retórico que use Francisco de Terrazas; si pensamos en Garcilaso, parece que es un recurso que se diluye en la segunda generación y que va desapareciendo. Quizá, como especulación, regresa con más fuerza en el barroco.

Dentro del proceso retórico de “la equivalencia”, aparece una figura que los singulariza frente a los otros dos poetas: la alegoría. Transforma la metáfora, la extiende hasta apoderarse de todo el poema. Como ejemplo se puede pensar en la imagen de las cabras, donde se observa una imagen que se extiende a lo largo del poema hasta dejar un paisaje completo a lo largo de los dos cuartetos y el primer terceto: luego explicar hacia donde se debe entender la equivalencia que conlleva un recurso sorpresivo al desviar la atención de la imagen de la alegoría y luego presentar la postura del poeta. Es decir, primero se presenta la imagen concreta y extensa, luego se compara con una idea.

Por otro lado, dentro del proceso de “la equivalencia”, existe una figura que une a Terrazas con los dos anteriores: la metáfora. Esta es la figura principal en

los tres y se podría entender como una marca especial para el Renacimiento con tintes neoplatónicos como en Juan Boscán. Esta figura provoca una animación de los sentimientos o las metonimias o sinécdoques que afectan al sujeto, es una armonía o afectación del exterior sobre la persona, como si se integrara a un todo armónico.

3.1.1.2. Sentido literal (imágenes poéticas y temas)

El tema que predomina, al igual que en Boscán y Garcilaso, es el amoroso. Nueve sonetos de los diez pueden estar insertos en éste con los siguientes motivos: *la belleza infusa por natura, el abandono en el precipicio, el deseo del cuerpo, el fuego apagado de la vela, el origen divino de la amistad, el deseo de la belleza, la señora cruel, el deseo, la belleza divina de la dama*. El motivo que destaca como una nota de fondo pero que caracteriza su poesía es *el deseo*.

Aparece la muerte como otro motivo del tema amoroso, pero en cierta manera es para negarla y no existe una confirmación. Por ejemplo en el poema “Cuando la causa busco del efecto”, queda manifiesto hacia dónde señala el motivo. El fin, la muerte no es un motivo que sustente la propuesta de Terrazas, sino que: “la gloria del deseo me porfía”. El último verso resume en cierta medida la posición de Terrazas sobre el tema amoroso, donde el deseo por sí mismo es valioso, así se subsana el problema del fin inalcanzable.

Sobre este tema Antonio Castro Leal comenta:

[...] Sus versos amorosos son variaciones sobre la “crueldad” femenina, tema poético que lanzó el Petrarca y que, alimentado por las galantes convenciones de la época, invadió la lírica renacentista de toda Europa. Su amor, que no alcanza nunca la elevación platónica de Fernando de Herrera, a quien, sin embargo, nuestro poeta leyó e imitó, se mantiene dentro de un erotismo a la moda del tiempo que, en un variado juego ensalza la belleza de la amada, se queja de su áspera crueldad y agoniza en la ausencia entre memorias tristes y deseos inextinguibles.⁷⁷⁶

El tiempo es otro de los temas que aborda Francisco de Terrazas con el motivo de *pasado bueno y presente malo* en “Royendo están dos cabras de un

⁷⁷⁶ Antonio Castro Leal, “Prólogo” en Francisco de Terrazas, *Poesías*, México, Librería de Porrúa hermanos, 1941, p. XXII.

nudoso". Se plantea una pérdida, el transcurrir temporal es opuesto a la buena fortuna o a la belleza y no conduce al encuentro con otra vida. Nunca termina de ser justificada como un fin en sí mismo: aparece y luego queda nada.

3.1.1.3. Sentido moral (contexto e intertextualidad)

Es casi un tópico comentar que poco se sabe sobre la vida de Francisco de Terrazas y al mismo tiempo, comparado con otros poetas contemporáneos, se puede afirmar que: "[...] Sobre él y su linaje poseemos una amplia información"⁷⁷⁷. Su padre, homónimo, estuvo al servicio de Hernán Cortés y de: "La madre, doña Ana Osorio, era hija de Mari López de Obregón [...]"⁷⁷⁸ (Según Margarita Peña, la madre era María de Obregón). Tuvo tres hijos: Francisco (el mayor), Pedro y Luis.

Se tiene conocimiento de algunos sucesos de su vida, en 1574, se nombró arzobispo a Pedro Moya de Contreras:

El 11 de diciembre, siguiéndose las fiestas, se representó un Coloquio en la consagración del Dr. D. Pedro Moya Contreras, obra de Fernán González de Eslava, esta vez en la compañía de EL Alcabalero, "conocida obra del ciclo de Lope de Rueda". El nuevo entremés, a cargo de un gracioso mulato cuya actuación provocó las risas y los aplausos del auditorio, colmó la paciencia del Virrey [Martín Enríquez de Almanza]. La alusión al barbón del primero, y la sátira contra las alcabalas del segundo, determinó que ordenara suspender las representaciones [...] Terrazas fue puesto en libertad, pero Eslava estuvo once días en la cárcel y el lío dio fin [...].⁷⁷⁹

El contraste es que no se tiene una fecha clara de su nacimiento que se ubica de 1525 a 1548 (en 1549 muere su padre); esta indeterminación complica su ubicación dentro de una generación específica, según la propuesta que se viene realizando, se encuentra entre la tercera o en la cuarta generación. Sí se cuenta con una certidumbre sobre la fecha de su muerte que es 1580.

Joaquín García Icazbalceta es el primero que trata de ubicar las fechas de nacimiento y muerte en su estudio (1884) antes mencionado. Parte de tres datos: la muerte de su padre acaecida en 1549; deduce que no pudo haber nacido después de esta fecha. El segundo es la referencia de Miguel de Cervantes, por lo cual quiso creer que murió después de 1584. El tercero es la referencia hecha por

⁷⁷⁷ Margarita Peña, "Prólogo", en *Flores de baria poesía*, México UNAM, 1980, p. 60.

⁷⁷⁸ Fernando Benítez, *Los primeros mexicanos [La vida criolla en el siglo XVI]*, México, Era, 2000, p. 264.

⁷⁷⁹ Ib. p. 266.

Baltazar Dorantes Carranza en su *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, publicada en 1604, donde se trata a Terrazas como ya fallecido. Así que su muerte la ubica poco antes de este momento, en 1600, más o menos.

Para 1941, se siguen respetando estas fechas e incluso Antonio Castro Leal menciona que en 1600 un “Francisco de Terrazas, que acaso sea nuestro poeta, pide que se dé profesión de monja a su hija Francisca de San Gregorio”⁷⁸⁰ en el prólogo a sus *Poesías*. Si estas fueran las fechas (1540-1600) —y se sigue la propuesta de generaciones realizada en esta tesis— Terrazas pertenecería a la cuarta generación. Margarita Peña en el “Prólogo” a su edición de “Flores de baria poesía” se une a esa propuesta.

Posteriormente, Alfonso Méndez Plancarte, en su antología *Poetas novohispanos, primer siglo (1521-1621)*, indica como probable fecha de nacimiento 1525, se une a esta propuesta Emilio Carilla en su “Poesía novohispana del siglo XVI”⁷⁸¹ y Raquel Chang-Rodríguez.⁷⁸² Para el caso de la fecha de su muerte, habrá que esperar hasta 1988, para que Georges Baudot aclare con precisión histórica el año de su muerte:

[...] Una documentación inédita del Archivo General de Indias de Sevilla así lo atestigua en varias ocasiones. Así es como, ya en 1580 y en carta al Rey del 16 de diciembre, la Audiencia de México daba noticia de esta obra, a la vez que comunicaba ya por esas fechas la muerte del poeta Francisco de Terrazas. Y, por lo que se deduce del estado de sorpresa e impreparación consiguientes de la viuda y de los huérfanos, se trataba de un fallecimiento acaecido en ese mismo año de 1580.⁷⁸³

Estas fechas (1525-1580), veinte años menos de lo que se había calculado, pone a Francisco de Terrazas en la tercera generación de poetas renacentistas hispanos.

En cuanto a la crítica, Joaquín García Icazbalceta es quien inicia los estudios de Francisco de Terrazas. Determina la información como lo hace un

⁷⁸⁰ Antonio Castro Leal, “Prólogo” en Francisco de Terrazas, *Poesías*, México, Porrúa, 1941, pp. XI y XII.

⁷⁸¹ Emilio Carilla “Poesía novohispana del siglo XVI” en Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot (coordinadores), *Historia de la literatura mexicana, t. 1, Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, México, Siglo XXI, 1996.

⁷⁸² Raquel Chang-Rodríguez, “Poesía lírica y patria mexicana” en *Historia de la literatura mexicana*, 2, México, Siglo XXI, 2002

⁷⁸³ Georges Baudot, «Lupercio Leonardo de Argensola continuador de Francisco de Terrazas. Nuevos datos y documentos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, vol. 2, 1988, p. 1086.

historiador, tarea necesaria para presentar a un poeta para entonces poco conocido. Extrae una frase de Baltasar Dorantes que lo califica y ha sido utilizada constantemente para definirlo: “excelentísimo poeta toscano, latino y castellano”, afirmación que provoca en García Icazbalceta la pregunta ¿de dónde le viene lo toscano? Lo cual le hace pensar que quizá viajó a España, pues no cree que así como en España se leía la lengua italiana, se hiciera lo mismo, tampoco expone el por qué no. Una pregunta que quedó del todo sin contestar y un viaje que no se ha probado.

El segundo importante es Pedro Henríquez Ureña, su gran aportación fue el rescate de cuatro sonetos, su búsqueda se ciñe en el mismo tono histórico. Pedro Henríquez sobre si Terrazas era el primer autor en lengua española nacido en América, pues en 1918, Henríquez cree que los dominicanos Tostado de la Peña, Sor Leonor de Ovando y doña Elvira fueran anteriores, asunto que, según Antonio Castro, resuelve el mismo Henríquez Ureña en 1936. Tiempo después en 1941 aparece la edición de sus obras realizadas por Antonio Castro Leal con un prólogo que tiene aportaciones desde un punto de vista histórico, pero sin proporcionar nuevos datos. Dedicó poco al estudio de la tradición petrarquista o neoplatónica, sólo tres párrafos. Destaca la influencia de Cetina, sin saber ubicarlo como amigo o epígono. Algunas afirmaciones son muy generales y no se nota que destaque cualidades a los versos de Terrazas (excepto por el soneto “Dejad las hebras de oro ensortijadas”, comentado después de la cita), como si la prisa que tuvo en revisarlos (a diferencia del poema épico) se debiera a que no hay mucho que decir al respecto.

Si se dejan a un lado las historias de la literatura mexicana, en 1988 aparece un artículo importante, el de Georges Baudot, “Luprecio Leonardo de Arguensola continuador de Francisco de Terrazas. Nuevos datos y documentos”, como se comentó anteriormente, destaca porque ubica la fecha de su muerte en 1580 con datos históricos. Otro artículo que se dedica a revisar específicamente uno de sus sonetos es el de Luis Íñigo Madrigal, “Sobre el soneto “Ay, basas de marfil, vivo edificio” (1996), ésta es una propuesta que se sustenta entre la influencia y el análisis temático. Otro artículo de gran importancia es el de Pedro

Carlos Lasarte (1997), "Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma y José de Arrásola: algunos poemas novohispanos inéditos", porque rescata el décimo soneto de un archivo adquirido por la Universidad de Pensilvania. El estudio más reciente que se encontró, fue el de Álvaro Bustos Táuler, "Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano" (2003), donde revela el significado y la influencia del soneto "La diosa que fue en Francia celebrada".

3.1.1.4. *Sentido celestial (interpretaciones y universales)*

El tiempo es uno de los temas que aborda Francisco de Terrazas con motivos como, *el pasado bueno y el presente malo* o incluso sobre la idea del tiempo y el sueño. Como se mencionó en el sentido literal, es un tiempo que se opone a la buena fortuna, es negativo. El transcurrir es un problema de pérdida y no de ganar otra vida. La belleza es inalcanzable y una desilusión que no justifica la existencia, pues al final también se pierde. Si se recuerda el efecto retórico usado por Terrazas: una alegoría que termina en una sorpresa, ésta es pesimista.

El amor es el otro tema como base para elaborar el sentido filosófico. Como se mencionó arriba, en el sentido literal, el amor es el que predomina en su poesía. Si se busca un matiz o motivo que particularice la poesía de Terrazas, frente a los otros dos poetas, es la el deseo. Su poesía se refugia en este momento pues asume que el fin es infausto, tampoco existe una resignación hacia la tristeza o hacia la muerte como justificación de la vida. Es como si el simple transitar por ese estadio sea suficiente para justificar la existencia.

El arquetipo de la propuesta poética de Terrazas en cuanto al deseo es el soneto que inicia con el verso: "Cuando la causa busco del efeto". Desde este primer verso revela la intención de enfatizar el camino sobre el fin, el cual nunca será alcanzado. Este verso conlleva, según se deja ver en las siguientes líneas, que esa causa es un deseo apunta hacia lo imposible. De tal manera que remata el primer cuarteto: "y el cómo no lo alcanza mi conceto" (v. 4). El amor provoca una sensación de posibilidad, es un efecto incomprensible que es inefable. El amor se extiende sobre la voluntad y razonamiento humano, entonces es un asunto hermético: "Oh gran poder de amor cuyo secreto / a nadie puede ser

comprehensible!" (vv. 7-8). El *querer*, desde la idea de una metagoge, es quien impide conseguir lo que se desea, conduce por la locura. Para los dos tercetos se presenta otra metagoge, donde el "loco atrevimiento" es el sujeto. No lo niega, sino lo reafirma, se procura a sí mismo y "será porque ha ganado si muriere,". El deseo es el loco atrevimiento y es quien tiene su gloria. El deseo es la metagoge que inunda su poesía, ese motivo se transforma en esta especie de personificación.

Otra de las metagoges que aparece es la Natura que relaciona el ambiente con la belleza, de esta manera se expone uno de los temas más recurrentes comentados, la naturaleza como tópico de belleza, la cual se imita y que dentro de una idea neoplatónica, el cosmos, luego la naturaleza la que influye en las personas dándole sus características, la mujer no está separada de esa integración.

4. CONCLUSIÓN

La primera propuesta coincidente es el *arte nuevo*. El artista busca una distinción frente al pasado, sus creaciones no son del todo novedosas, pero quieren ser mejores; por lo tanto, se recurrió a una *conciencia histórica*. Para proponer la novedad, primero se entiende el pasado para luego superarlo. Esta conciencia histórica no parte de Las Escrituras como única fuente, sino que elabora un trabajo filológico y arqueológico. Se elaboran preguntas al pasado y al presente.

El cristianismo es parte de la historia, pero no su totalidad; en cambio la razón pretende abarcar todas las épocas y mirar la historia del hombre en su totalidad. Para explicar los periodos donde no existe cristianismo, aparece una *filosofía semipagana*,⁷⁸⁴ la cual establece relaciones entre las culturas que han influido a Europa. El hombre se debe explicar, se da cuenta que es un individuo más en el suceder temporal y su existencia no está totalmente justificada por el cristianismo: la fe cambia hacia la razón.

Esta filosofía permite entender las obras humanas sin un sustento religioso. Las obras humanas del pasado se comparan con las del presente sin un criterio de fe; las habilidades técnica y conceptual son lo valioso; la historia permite realizar una comparación objetiva y perfeccionar la imitación. El perfeccionamiento es crear los detalles con la ilusión de ser reales y presentar el conjunto de la obra de manera equilibrada. Surge la idea de hacer un *arte perfecto y universal*.

La universalidad crea abstracción de valores. Los ideales no provienen de Las Escrituras; provienen de la reflexión, el estudio y la observación. La generalización se logra gracias a una abstracción de las cualidades de los objetos; por ejemplo, las matemáticas utilizan símbolos que provienen de una generalización, sus conclusiones no son observables de manera evidente, es como si el objeto tuviera una verdad numérica detrás de él. El ideal no es una representación directa de la percepción, no es la imitación de la naturaleza, sino su comprensión. El fin de la Edad Media entiende la naturaleza como una

⁷⁸⁴ Esta propuesta nace del libro de Paul Oskar Kristeller, donde menciona que la filosofía renacentista no es pagana del todo.

fotografía de los sentidos, el Renacimiento imita la naturaleza en cuanto a su composición y sus propuestas universales. Dentro del *ideal de la naturaleza* se encuentran los elementos constitutivos y simbólicos: la flora y la fauna, los pastores y su vida apacible, que presentan valores semipaganos y comprendidos por la razón, no por la fe.

La revisión histórica también propone un ideal de época con el que más se identifica: la cultura grecolatina se convierte en su musa que no puede ser imitada o reintegrada, sino asumida para convertirse en un ejemplo de elevación sin necesidad de pasar por la ascensión cristiana; los griegos presentan una subida por medio del entendimiento. La filosofía pagana se presenta además para resolver los problemas del hombre dentro de su contexto y de su sociedad. Aparece el ideal del hombre digno y libre: es aquel que opta por una vida embellecida, educada, civilizada y placentera.⁷⁸⁵

El humanismo se entiende como una revolución intelectual que apunta hacia el sustento en los textos y en el estudio de la naturaleza humana. El humanismo es la conciencia de entender al individuo desde su relación con su entorno y con el universo. Es adjudicar una espiritualización al proceso de razonamiento y de comprensión de lo que gira alrededor del individuo. Le adjudica al pensamiento la libertad para consultar su arbitrio y entender su mundo desde la razón, no se ciñe a un sistema cerrado, al contrario es una creación a partir de la observación y la meditación. La lectura de los textos, en su original, permiten conocer otros mundos y esto enriquece al propio. No es una doctrina que imponga una estructura de pensamiento, sino es una liberación, es una confianza en lo que tiene de divino el pensamiento.

El neoplatonismo es sustentar la espiritualidad del pensamiento libre desde la conformación de asociaciones que expliquen el por qué de la existencia, de la relación del individuo con lo que lo rodea. Es una especie de integración de la persona con su universo, una vez comprendido y meditado. Dos son las imágenes que pueden representar al neoplatonismo: Eros y el esclavo liberado que sale de

⁷⁸⁵ En el sentido de Norbert Elias, *El proceso de civilización, investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1989.

la caverna y ve directamente las figuras. El móvil o Eros de las cosas o del universo se encuentra atrás de lo evidente, de lo que se sugiere sutilmente a los sentidos y que adquiere un sentido en la mente. El hombre asciende y encuentra desde el pensamiento la posibilidad de comprender cosa que se encuentra incluso en el ámbito de lo posible.

Los valores proporcionados por el Renacimiento, *arte nuevo, conciencia histórica, arte perfecto y universal*, ingresaron a España de forma más o menos directa. En cambio, el humanismo, tuvo que ser transformado en un humanismo religioso con lo cual se limitaba la posibilidad de que cada quien generara su cosmovisión del universo, sí sólo existe un parámetro para una libertad restringida, el pensamiento cristiano. No existe la libertad que aparece en algunas pequeñas cortes italianas (por ejemplo la corte de Urbino), sino que se pretende una intención unificadora debido a la diversidad que representa el imperio español.

El neoplatonismo es casi extinguido, sólo se conserva un estilo asociativo, sin independencia, es decir, cualquier camino de analogía conlleva obligadamente a la manifestación de Dios. Todo razonamiento debe ser aceptado para reafirmar las escrituras bíblicas, son interpretaciones que conducen a un camino único. Así que para España esta idea queda como una propuesta esotérica y pagana que no es necesario tomar en cuenta, el único amor posible y bueno es el amor a Dios, Eros como un móvil que justifica la existencia, es una abstracción que no pasa de ser una leyenda griega.

Un sustento económico, administrativo (una enorme burocracia) y militar pueden mantener una interpretación cerrada y monopolizada por la Iglesia. Carlos V domina a la Iglesia y con ello se consolida como un imperio con una ideología fuerte que no se verá debilitada con los humanistas que cuestionaban valores que provenían del Vaticano. La tendencia a consolidar y reforzar este tipo de sustento ideológico incluye todo el imperio y en especial las colonias. Esta tendencia se verá todavía más fortalecida con su hijo Felipe II. Así que para la Nueva España no hay otra posibilidad que un humanismo cristiano y un neoplatonismo sólo en forma.

El Renacimiento es un periodo extenso que adquiere variantes y, según se revisó, por eso es tan importante utilizar un acercamiento a éstas, entonces nace la idea de aplicar el concepto orteguiano de generación. Con esta propuesta, se pueden establecer cortes que revelen las posibilidades que permitió el Renacimiento en cuanto a la creación poética. Así se puede revisar las constantes que incluyen a cada generación dentro de una idea de Renacimiento y al mismo tiempo sus distinciones y amaneramientos en el sentido hauseriano. Resultó una herramienta útil que puede descubrir algunos matices interesantes.

Así el objeto de estudio es la imagen poética que se entiende entonces como un constructo amplio que parte de la percepción del objeto hasta la recreación de mundo por medio de los conceptos. Una organización específica de esta posibilidad (el objeto ya es para entonces una “nada” en sentido sartreano) es la imagen poética, que además de ser una gran síntesis, es el encuentro con un sentido de golpe, sin las pausas marcadas por una larga explicación. En una imagen que no encuentra un anclaje en la realidad y sin embargo la explica de un golpe, además es irrepetible e intransferible. Como un señalamiento pertinente, la imagen poética apunta hacia lo divino como Paz lo explica. Así, la imagen poética penetra en un ámbito que no sólo es la conformación de memoria perceptiva o un mundo enajenado de una realidad, es la que explica que se encuentra detrás de ella, de la percepción y revela lo oculto, lo Otro que puede ser el reconocimiento de sí mismo dentro del universo.

Así la imagen poética no es un golpe de lo poético que igual puede provocar un paisaje, sino que tiene un intención muy clara, pasa por un código sofisticado, la lengua y se produce con la idea de provocar imágenes que revelen el encuentro realizado por el poeta y para que provoquen en el lector su encuentro de revelación.

Esta es más o menos una breve definición de imagen poética, lo que sigue es el problema de cómo analizarla. Luego se propone una semiótica o interpretación (en este sentido se acerca a la hermenéutica), de aquellas revelaciones que provoca un poema. Se tiene la idea que comunica algo y por lo tanto respeta un código, la lengua, por eso es importante detenerse en algunos

aspectos formales que de manera tradicional han conformado lo que se entiende por poema: la métrica y la retórica. Por sí mismos estos aspectos sólo se quedan en el ámbito de lo formal y poco aportan al análisis de la imagen poética, pero son un punto de partida y sin los puntos de partida no se llega a ningún lado.

La propuesta central de esta tesis es que se necesita un camino ordenado, como lo puede ser la métrica y la retórica, para analizar los conceptos que se forman después de leer un poema y por lo tanto se integra en el pensamiento como una imagen (o imágenes) poética. Para plantear este sistema, se recurre al neoplatonismo que sistematiza la interpretación. Los niveles de los sentidos parece ser que son una buena veta para trabajar la imagen poética de una manera completa y no fraccionada.

En cuanto al nivel métrico es claro como un canon sobre lo que son las formas italianas cada vez se instituye con mayor rigor y se aplica con precisión. Es diferente de la poesía de Juan Boscán que experimenta con las formas donde incluso integra las de tradición española. Con este autor se tiene una gama amplia y una abundancia. El espíritu de búsqueda es evidente en este poeta y se podría entender dentro de una primera generación renacentista donde no se aplica en sí una manera instituida sino que se busca en diferentes fuentes, en especial la italiana, una posibilidad para la poesía en español. Esta métrica tiende a convertirse en una manera que es muy clara en el Terrazas, donde el esquema métrico es muy claro. Sobre todo en cuanto al soneto que es la forma estrófica que es constante en los tres autores seleccionados. Si se quisiera entender como tres autores arquetípicos, el soneto es la forma que se consolida en la Nueva España con una idea clara de lo que sería su perfección.

En cuanto al nivel retórico se puede presentar a la metagoge como el recurso que unifica a los tres autores estudiados y que le proporciona una marca peculiar a la poesía renacentista española. En cuanto a las marcas distintivas en el nivel retórico, se encuentra que en Juan Boscán, por su conexión con los cancioneros del siglo XV, aparecen figuras de repetición como lo son la epanalepsis, anadiplosis o epanadiplosis. El recurso de usar una misma palabra en un poema o a veces sinónimos tiende a desaparecer; en cambio, se trabaja

más la metáfora, como aparece en Garcilaso de la Vega y de manera más extendida, incluso se llega a la alegoría en Francisco de Terrazas. Así el proceso de repetición deja de tener un valor retórico cuando se aplica una manera renacentista y adquiere mayor fuerza el proceso de equivalencia, tan evidente en Francisco de Terrazas. Así que además de las formas métricas otro de los cambios con la influencia del humanismo y del neoplatonismo es la transformación de la repetición hacia la equivalencia. Dentro de la tradición y en el proceso de oposición que se refuerza con la repetición, se encuentra la paradoja. Este proceso también es transformado o asimilado por el proceso de la equivalencia, donde la metáfora va adquiriendo más presencia.

El tema que unifica a los tres autores es el amoroso. Sobre esta propuesta cada autor construye sus motivos. El amor es entendido desde la perspectiva de la influencia neoplatónica, como el gran móvil, según lo plantea Sócrates en el Banquete (Platón y Ficino). El motivo que puede ser en cierta constante es una antítesis de lo que es, quizá llevada hacia la paradoja. En Boscán se encuentran tres tipos de grupos de motivos, uno que se orienta hacia la paradoja, herencia de la poesía cancioneril, otro está compuesto por los motivos que conducen a entender el amor hacia la tristura, una propuesta que no acepta solución y el tercer grupo se compone de los motivos que describen un amor consolidado y en cierta manera fausto.

En cambio, en Garcilaso estructura su grupo de motivos alrededor de una idea de amor orientado hacia la tristeza y agrega, a diferencia de Boscán, los motivos de muerte. Boscán sí los aborda, en el primer grupo arriba mencionado, pero no se queda en esta solución, en cambio el poeta toledano lleva esta propuesta una posición extrema. Sólo existe esta solución para el tema amoroso.

Francisco de Terrezas busca en motivos sobre el tiempo una respuesta al tema amoroso. Son motivos también abordados por los dos autores mencionados, pero con la misma frecuencia e intensidad. El tiempo conduce a dos formas amorosas, el deseo y una solución infausta, así que en el primero radica la respuesta.

Como se ha explicado, las interpretaciones y estudios de la crítica no están equilibradas para estos autores, incluso Boscán ha sido relegado y Terrazas olvidado por dos siglos. Según se alcanza apreciar, los tres tienen actualmente una crítica más equilibrada en el sentido de la cantidad. Pero hay que mencionar que la poca producción de Terrazas y los pocos datos con los que se cuentan no permiten que la crítica crezca más. En el caso de Garcilaso, su peso como clásico impone un sesgo a la presencia de Boscán. Al mismo tiempo, existe una fuerte tradición de una crítica que se basa en las influencias, iniciada con Francisco Sánchez de las Brozas, que acapara gran parte de su crítica y no ha permitido rutas nuevas, excepción hecha por la estilística española. También se mencionan los estudios sobre sus vidas y sus contextos, los cuales no han aportado grandes datos para estos autores. Sólo en el caso de Garcilaso aparece un documento que demuestra un amorío más del poeta toledano. Lo que parece ser una constante es que la crítica se ve constantemente cautivada por los valores formales y por las generalizaciones que se han venido haciendo desde el siglo XVI. En el caso de Terrazas, pide que aparezcan más documentos sobre su obra y su vida para que entonces se una especie de catapulta para multiplicar sus estudios. Ojalá así sea.

Dentro del sentido filosófico, la poesía de los tres poetas se conecta desde varias aristas con el neoplatonismo, la primera es el tema principal que coincide en los tres: el amor. Otra arista es entenderlo como un símbolo de un problema existencial, es decir, es el móvil de la vida. Otra es elaborar un mundo que le proporcione coherencia a la dicotomía entre el desear y la satisfacción. En cierta manera es entender la organización de mundo que se realiza mediante el tema amoroso, como el móvil principal.

Las imágenes poéticas son una síntesis de una interpretación de mundo que no se justifica desde el reencuentro con la realidad. Así encontramos una coherencia general entre renacimiento, humanismo, neoplatonismo, imagen poética y el regreso del método de análisis con León Hebreo. Es decir, una semiótica de la imagen poética, como se plantea en esta tesis tiene una coherencia general si se piensa sólo en la poesía de esta época. Es seductor abrir más dicha propuesta, pero es algo que exige mayor estudio. Es decir, el término

mismo de imagen poética tiene mucho de neoplatonismo, cuando se entiende como un mundo creado que tiene una sugerencia o sutiliza sobre una realidad que no pertenece a la percepción sensible. Dentro de los niveles y los sentidos se puede crear una interpretación de ese mundo sugerido. El amor es entonces la estructura general, donde cada poeta de los revisados imprime un sistema diferente. Como se observa es una poesía que busca de manera libre su propia respuesta sin estar supeditado a una ideología religiosa. Los tres son, en este sentido, autores semipaganos que los ubica como humanistas más allá de su conocimiento de otras lenguas, de sus traducciones o actividades cortesanas.

Si el amor es entendido, primero como un cortejo físico hacia la dama, luego como un deseo constante y se retoma la idea platónica (o socrática) del amor como un deseo de sabiduría, entonces las imágenes pueden servir para estructurar las posiciones particulares de cada uno de estos poetas.

En el caso de Juan Boscán parece que no sólo hay una conciliación con un universo, si se entiende que parte de la idea neoplatónica es la relación de un macromundo con el micromundo, una correspondencia que se debe dar, esta correspondencia se deja percibir de manera sutil en el cortejo directo a la dama y su belleza. Las imágenes de los cancioneros sólo miraban a la dama, los poetas renacentistas revisados, miran a la dama y a dios o a un sistema divino que los explica. Las imágenes de Boscán revisadas conducen (los primeros) a una angustia, a una tristura porque no se puede proporcionar una conciliación entre estos dos mundos. Sólo se observan antítesis o paradojas. La repetición parece ser una búsqueda incesante. Un ejemplo es la mirada, donde se sabe, al ver la belleza, que hay algo detrás de esa manifestación que el sólo diletantismo de la percepción. La mirada y los ojos revelan más de una posibilidad detrás del objeto. Uno de los esclavos que describe Platón, intuye que puede haber algo más, una luz sutil puede anunciarlo.

No descubrir que hay una feliz unión, desata primero la paradoja entre el desear y no alcanzar, saber de esa otra posibilidad de conocimiento y no conseguirla. Esto conduce a la tristura como la única respuesta. En el tercer momento de la obra revisada de Boscán, parece que finalmente encuentra una

coincidencia posible y por lo tanto rescata el sistema que puede haber entre esa microestructura (individuo) y una macroestructura (universo).

Dentro de esta misma idea Garcilaso parece que en el rompimiento de esta relación (individuo-universo) existe la forma de rescatarse a sí mismo. El poeta reconoce su incapacidad, porque seguirá siendo individuo. La fortuna no deja que se reintegren, pues el hombre no puede hacerse cargo de su destino. Aparece dentro de su sistema la muerte como respuesta a esa división y a la tiranía de la incertidumbre. Ésta puede ser superada con la muerte, la cual reintegra al individuo con el universo. La muerte entonces no es el fin de algo, sino la solución.

Francisco de Terrazas ve afectada la posibilidad de unión por el transcurrir, es una forma similar a la fortuna. El tiempo crea en el hombre la incapacidad para poder incluirse, entonces se refugia en el deseo. La intensidad es lo que vale la pena dentro del individuo ya que la permanencia no se le puede adjudicar. El deseo es lo valioso en sí, no lo que no se alcance. Con el deseo se defiende la individualidad, así como Garcilaso lo hace con la muerte o con la tres respuestas de Boscán.

Si se quiere encontrar algún camino (imagen de Garcilaso) parece ser que la tristura es el primer momento del reconocimiento de que la existencia no está limitada a la sola percepción. Esto sólo es comprensible con la imagen poética, con el ejemplo de la mirada de la dama. Si se acepta lo anteriormente señalado, entonces la poesía renacentista aporta no tanto el italianismo, sino un sobresignificado de que pueden tener las imágenes, así no sólo la poesía puede ser ocupada para el piropro o el cortejo cortés, sino además las imágenes poéticas son un momento de liberarse como el esclavo platónico, de la simpleza de la pura percepción y elevar la organización del mundo creado a una polisemia enriquecedora.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, 3ª ed. Madrid, Gredos, 1965
- ALSINA COTA, José *El Neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989, (Autores, textos y temas de filosofía, 27).
- ARCE, Margot, *Garcilaso de la Vega contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1930.
- ARISTÓTELES, *De Anima*, tr. Alfredo Llanos, 2ª ed., Argentina, Leviatán, 2008.
- , *Poética*, tr. Juan David García Bacca, México, Editores mexicanos unidos, 1985.
- BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, tr. Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1990 (Paidós Comunicación, 40).
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, tr. K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1997 (1ª ed alemán 1962).
- BAJTÍN, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2003.
- , *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, tr. Julio Forcat y Cesar Conroy, Madrid, Alianza, 1998.
- BAUDOT, Georges, «Lupercio Leonardo de Argensola continuador de Francisco de Terrazas. Nuevos datos y documentos», Nueva Revista de Filología Hispánica, 36, vol. 2, 1988, versión digital:
http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/6XNEBQMR51QH5CAFC6CJHQFF14R1FS.pdf
- BENÍTEZ, Fernando, *Los primeros mexicanos [La vida criolla en el siglo XVI]*, México, Era, 2000.
- BENASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*. tr. Pablo Bodonaba, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *La Europa del Renacimiento*, México, REI, 1990.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Librairie Felix Lacan, 1929.
- BLECUA, ALBERTO, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970.
- BURCKHARDT, Jacob Christoph, *La cultura del Renacimiento en Italia*, tr. Jaime Ardal, Barcelona, Orbis, 1999.

BURKE, Peter, *The Renaissance*, London, Macmillan, 1990.

BUSTOS Táuler, Álvaro "Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano" en *Dicenda, Cuadrenos de filología hispánica*, 21, España, UCM, 2003.
Versión electrónica:
<http://revistas.ucm.es/fll/02122952/articulos/DICE0303110005A.PDF>

CHASTEL, André y Robert KLEIN, *El Humanismo*, s/trad., España, Salvat, 1971.
(Biblioteca General, 38).

CORDERO, Néstor Luis, Francisco José Olivieri, Ernesto la Croce y Coronado Eggers Lan (Antólogos y traductores), *Los filósofos presocráticos*, España, Gredos, 1979 (Biblioteca clásica Gredos, 24).

CÓRDOBA, Sebastián de, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christinas y religiosas*, Zaragoza, Casa de Juan, 1577.

CRUZ, Anne J., *Imitación y transformación, el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1988.

DARST, David H., *Juan Boscán*, Boston, Twayne Publishers, 1978.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Historia de la literatura española*, 14 ed., México, Porrúa, 1978.

DILTHEY, Wilhelm, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, tr. Eugenio Ímaz, México, FCE, 1978.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, 2ª ed., Madrid, Síntesis, 2000.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, tr. Carlos Manzano, México, Debolsillo, 2005.

ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización, investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1989.

FERNÁNDEZ ARENAS, J. (antólogo), *Renacimiento y Barroco en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, (Fuentes y documentos para la historia del arte, v. IV).

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1850.

FICINO, Marsilio, *Sobre el amor, comentarios al Banquete de Platón*, tr. Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, México, UNAM, 1994, (Nuestros Clásicos, 70).

---, *Sobre el furor divino y otros textos*, Selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara, traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona, Anthopos, 1993, (Textos y documentos clásicos del pensamiento y de las ciencias, 17).

FITZMAURICE-KELLY, Jaime, *Historia de la literatura española*, 5 ed., Buenos Aires, Anaconda, 1942.

GAMBARTE, Eduardo, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.

GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Francisco Terrazas y otros poetas del siglo XVI*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1962.

GARCÍA LÓPEZ, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, 1977.

GARIN, Eugenio, *El Renacimiento italiano*, tr. Antoni Vicens, Madrid, Ariel, 1986.

---, *El hombre del Renacimiento*, tr. Juan Pan Montojo, Madrid, Alianza, 1999.

GARZA CUARÓN, Beatriz y Georges Baudot (coordinadores), *Historia de la literatura mexicana, t. 1, Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, México, Siglo XXI, 1996

GONZALBO, Pilar, *El humanismo y la educación en la Nueva España*, México, SEP, 1985.

GRACIÁN y Morales, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, México, UNAM, 1996, (Nuestros Clásicos, 79, Nueva época).

GRUPO μ , *Retórica general*, tr. Juan Victorio, Barcelona, Paidós, 1987 (Paidós comunicación, 27).

GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, tr. María Teresa Poyrazian, 14^a ed., México, Siglo XXI, 1987,

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, t. 1, tr. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Barcelona, Guadarrama, 1979.

HEBREO, León, *Diálogos de amor*, tr. Garcilaso de la Vega, El inca, prol. Marcelino Menéndez Pelayo, México, Porrúa, 1985.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, "Nuevas poesías atribuidas a Terrazas" en Ramón Menéndez Pidal, *Revista de filología española*, t. V, Madrid, Centro de estudios históricos, 1918.

HELLER, Agnes, *El hombre del Renacimiento*, tr. José-Francisco Ivars y Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Península, 1980.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, versión de José Gaos, Madrid, Alianza, 2008.

HUME, David, *A Treatise of Human Nature*, USA, Barnes & Noble, 2005.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis: «Sobre el soneto de Terrazas ¡Ay, basas de marfil, vivo edificio!», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1996. Versión electrónica:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/02104547/articulos/ALHI9696110105A.PDF>

JONES, Royston Oscar, *Historia de la literatura española, Siglos de oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*, tr. Eduardo Vázquez, Barcelona, Ariel, 1974.

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, tr. Pedro Ribas, México, Taurus, 2006.

KENISTON, Hayward, *Las treinta of Juan Boscán an edition printed before his death*, New York, The Hispanic Society of America, 1911

---, *Garcilaso de la Vega, A Critical Study of His Life and Works*, New York, The Hispanic Society of America, 1922.

KRISTELLER, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, tr. Federico Patán, México, FCE, 1982.

LAFAYE, Jacques, *Por amor al griego, La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*, México, FCE, 2005.

LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985.

LASARTE, Pedro, "Francisco de Terrzas, Pedro de Ledesma, José de Arrázola: algunos poemas novohispanos inéditos" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, no 1, pp. 45-66 1997. Versión electrónica:
<http://codex.colmex.mx:8991/F/VFP36R7V1DCXMCJUS9JFVH84G2BAIVQITGS9KYPQY5FRUFRDIH-15603?func=full-set-selected>

LYONS, John, *Semántica*, tr. Ramón Cerdà, Teide, Barcelona, 1980.

LÓPEZ Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

LORENZO, Javier, "Nuevos casos nuevas artes" *Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007.

- MARÍAS, Fernando, *El siglo XVI, Gótico y Renacimiento*, España, Sílex, 1992. (Introducción al arte español).
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel (antólogo y traductor), *Humanistas mexicanos del siglo XVI*, México, UNAM, 1994, (Biblioteca del estudiante universitario, 63).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de los poetas líricos castellanos*, v. X, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.
- MICHELET, Jules, *Abregé d'histoire de France*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1881
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1972.
- , *Arte del verso*, México, Colección Málaga, 1977.
- OGDEN, C. K. y I. A. Richards, *The meaning of meaning*, London, ARK Paepersbacks, 1985.
- ORTEGA Y GASSET, José, *En torno a Galileo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- PANOFSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, tr. María Luisa Balserio, Madrid, Alianza, 1994.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira, el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, FCE, 1982.
- PLATÓN, *La República*, tr. Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 2009.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI, I, Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984.
- PEÑA, Margarita (editora), *"Flores de baria poesía"*, México, UNAM, 1980.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Madrid, Ariel,
- RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, FCE, 1986.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo, de Erasmo a Petrarca*, Barcelona, Destino, 2002.
- RÍO, Ángel del, *Historia de la literatura español*, Barcelona, Ediciones B, 1990.

- RIQUER, Martín de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico: Casa del Arcediano-Ayuntamiento de Barcelona, 1945.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, *El convento augustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, France, Gallimard, 1986 (Folio essais, 47).
- SYMONDS, John Addington, *El Renacimiento en Italia*, tr. Wenceslao Roces, México, FCE, 1957.
- TICKNOR, George, *Historia de la literatura española*, Madrid, Impr.de la Publicidad a cargo de Rivadeneyra, 1851-1856.
- ULLMANN, Stephen, *Semántica, introducción a la ciencia del significado*, tr. Juan Martín Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1978.
- VAN DIJK, Teun A., *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, tr. Juan Domingo Moyano, Madrid, Cátedra, 1998.
- VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari* (selección), tr. Guillermo Fernández, México, UNAM, 1996 (Nuestros clásicos, 74).
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, v. II, Barcelona, G. Gili, 1981.
- VALVERDE, José María, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- WECKMANN, Luis, *La herencia medieval de México*, 2ª ed., México, COLMEX/FCE, 1996,
- WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, tr. José María Gimeno, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1966.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *El arte clásico, una introducción al Renacimiento italiano*, tr. Antón Cieterich Arenas, Madrid, Alianza, 1985.
- , *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, tr. J. Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe, 1936,
- YNDURÁIN, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.