



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“A SPEAKING EYE”: EL DISCURSO PICTÓRICO EN *HERO AND  
LEANDER* DE CHRISTOPHER MARLOWE

TESINA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA

CRISTIAN MIGUEL TORRES GUTIÉRREZ

ASESORA

DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx.

2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## AGRADECIMIENTOS

Las siguientes páginas son el resultado del trabajo de una vasta comunidad intelectual que ha influido en mi formación profesional de diferentes maneras.

Agradezco a la Dra. Ana Elena González Treviño por la confianza que tuvo en este proyecto desde sus inicios. Este trabajo maduró gracias a su constante asesoría y observaciones.

Un gran agradecimiento al Mtro. Edward Bush Malabehar, quien presencié mi desarrollo dentro de la facultad y cuyas clases fueron fundamentales para fortalecer mi investigación. Agradezco por el compromiso que mostró como maestro y por sus atentas observaciones como sinodal.

También quiero agradecer a la Dra. Gabriela Villanueva por sus valiosos comentarios y sugerencias.

Agradezco a las doctoras Claudia Ruiz y Adriana Álvarez por fungir como lectoras de este trabajo.

Quiero agradecer a la Dra. Emma Julieta Barreiro por la experiencia que me brindó el poder colaborar con ella.

Doy gracias a mi familia.

A mis padres.

A mi hermana, Kao, porque los momentos difíciles nos han mostrado lo unidos que somos.

Finalmente, agradezco a mi *alma mater*, la UNAM.

Este trabajo se nutrió del apoyo brindado por la DGAPA que, a través de los proyectos PAPIIT IN404914 e IN405216, ambos titulados “Estudios literarios y culturales de los siglos XVII y XVIII en lengua inglesa y francesa”, hizo posible la realización de esta investigación.

*Para Olin,  
...che gioia sete di beltà gioiosa.*

*A mis sobrinos:*

*Matías Bernal Torres (†),  
Semper dum vivam, tui meminero.*

*Leonardo Bernal Torres,*

*Emiliano Bernal Torres.*

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. <i>Ut pictura poesis</i>: algunas incidencias</b>	<b>6</b>
1.1. El desarrollo de la perspectiva lineal	9
1.2. Imagen y palabra en la modernidad temprana	11
<b>Capítulo 2. Punto de fuga: creación de perspectiva</b>	<b>15</b>
2.1 Voz poética	16
2.1.1 Parresía y perspectiva	17
2.1.2 Hipotiposis y el primer plano	21
2.1.3 Figuras de digresión	31
<b>Capítulo 3. Reflexión sobre las implicaciones de un discurso pictórico</b>	<b>36</b>
3.1 Leander: reflexión, distorsión de la imagen. Hacia una retórica de lo sensorial	39
3.2 Hero: cuestionamiento de la palabra, apreciación de la imagen	44
3.3 El ojo que reincide en la mirada	48
<b>Conclusiones</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>56</b>

## **Introducción**

Al hablar de la obra de Christopher Marlowe en el siglo XXI, es inevitable enfrentarnos al problema que surge cuando se analiza cualquier texto de cuatrocientos años de edad. La cuestión yace en saber si debemos aspirar a la especificidad histórica del texto o apelar a la universalidad de la obra para así establecer cierta contemporaneidad con nuestro contexto (Hawkes, 2002: 1). Como respuesta a esta difícil interrogante, es menester subrayar que, para aproximarnos al poema *Hero and Leander*, será necesario regresar a las condiciones en las que el dramaturgo se formó sin perder de vista el carácter estético del texto. No obstante, la manera en que se perciben los elementos que otorgan dicho valor estético puede variar dependiendo del periodo en el que se analizan. Es por esto que si bien en las próximas disquisiciones se realizan esbozos teóricos que, de forma inevitable, atribuyen características modernas a nuestro objeto de estudio, el eje rector para este trabajo se encuentra anclado en las estrategias retóricas que eran tan familiares para los poetas en la modernidad temprana como ahora lo deberían ser para nosotros. De esta manera, se puede observar cómo se conforman dentro del texto las herramientas que le otorgan su carácter persuasivo, el cual forma parte de la estética propia del poema. Asimismo, el análisis de dichas figuras permite comprender la función de la palabra como creadora de significados dentro de los cuales la imagen verbal tiene un papel crucial.

Uno de los lugares comunes que se encuentran al enfrentarse al corpus crítico de *Hero and Leander* (1598) de Christopher Marlowe es el esplendor visual que empapa el poema. Como Russ

McDonald apunta, el epilio<sup>1</sup> ovidiano<sup>2</sup> de Marlowe obtiene su ímpetu de dichas exploraciones perceptibles en lo visual: “Visual rather than aural audacity informs *Hero and Leander*, the erotic narrative that became one of Marlowe’s most popular works [...] Its ethos is established early by the hyperbole of the visual descriptions” (2004: 58). Es cierto que las descripciones visuales dentro del poema le otorgan un carácter o *éthos* (ἔθος), que está estrechamente relacionado con la capacidad que tiene la palabra de evocar imágenes que se materializan de forma vívida para así poder configurar un discurso persuasivo. McDonald acierta al subrayar la popularidad del poema tanto en su contexto como en épocas posteriores, popularidad que culminó con la continuación realizada por George Chapman, así como la continuación, bastante menor<sup>3</sup>, realizada por Henry Petowe, ambas publicadas el mismo año que el texto de Marlowe.

El poema *Hero and Leander* entró en el Stationer’s Register el día 28 de septiembre del año 1593. La primera publicación aparece en el cuarto realizado por Edward Blount en el año 1598. En éste, se presenta al poema sólo con las dos sestias<sup>4</sup> que dividen al texto. El mismo año, Paul Linley, receptor de los derechos de la obra, realiza su propia publicación a la cual agrega la continuación realizada por George Chapman. Esta continuación responde a la necesidad de dar un sentido de cierre al poema, puesto que al ser una re-escritura de un mito clásico, Marlowe altera

---

<sup>1</sup> De acuerdo con el *Oxford Classical Dictionary* la definición de epilio es: “(diminutive of epos) term applied in modern (not ancient) times to some short epics [...] Characteristics often considered typical of epyllion include: unfamiliar mythical subject matter, often erotic; a subjective, emotional style; an uneven narrative scale, with some events elaborated and others quickly passed over; the inclusion of a second theme within the main narrative by means of speech or \*ekphrasis.”

<sup>2</sup> El poema adquiere el adjetivo de ovidiano ya que, entre las fuentes que Marlowe retoma para la construcción de este mito, se encuentran las *Heroides* 18 y 19 de Ovidio.

<sup>3</sup> Cf. Stephen Orgel. “Petowe’s Continuation” en *Christopher Marlowe: The Complete Poems and Translations*. “It [Petowe’s continuation] is unquestionably inept and silly, with a distinctly unearned happy ending, and surely deserved its almost complete neglect.” (2009: xix).

<sup>4</sup> La división del poema de Marlowe en sestias es una convención empleada para delimitar dos partes cuya acción ocurre en Sestos. Ésta fue añadida de forma posterior a la primera publicación del poema.

elementos centrales, entre los cuales cabe destacar la ausencia del desenlace trágico, la muerte de los amantes<sup>5</sup>. La fuente de la cual se retomarán las citas del poema pertenecen a la edición realizada por Stephen Orgel (2007), en *Christopher Marlowe: The Complete Poems and Translations*. Nueva York, Penguin Editions. Cabe subrayar que esta edición presenta la división del poema en sestiadas tal y como apareció en 1598. Asimismo, Orgel incluye la continuación escrita por George Chapman así como la de Henry Petowe. Como lo hacen la mayoría de ediciones publicadas en el siglo XX y XXI, se incluye la transposición de versos que Tucker Brooke<sup>6</sup> realizó en 1910. En esta modificación se invierten doce versos en la segunda sestiada en II. 279-300. Esta edición crea conciencia sobre el proceso de lectura e interpretación del poema tanto en su contexto, por medio de las respuestas de sus contemporáneos, como en el nuestro, con las transposiciones de versos.

En esta investigación, el énfasis recaerá en la forma en que el poeta realiza un ejercicio retórico en el cual se construyen estrategias persuasivas con base en un discurso pictórico. Las estrategias retóricas repercuten en la manera en la que se aprecia tanto la palabra como la imagen. De aquí se desprende el título de este trabajo, en el cual se analizará de qué forma el discurso pictórico que abunda dentro de *Hero and Leander* cuestiona la relación entre la palabra y la imagen. Por este motivo, en el primer capítulo se realiza un recorrido sobre las incidencias históricas de la oposición entre pintura y poesía, las cuales encuentran su mejor ilustración en las

---

<sup>5</sup> Para una discusión más amplia sobre este tema, véase “Dessunt nonnulla: The Construction of Marlowe’s *Hero and Leander* as an Unfinished poem”. En este ensayo, Marion Campbell cuestiona las suposiciones respecto al estado inconcluso del poema y nos dice que su intención es “to contest orthodox readings of *Hero and Leander* that regard both parts of the poems as dependent on one another and see them, however mismatched, as forming some kind of whole” (1984: 241).

<sup>6</sup> Véase Vicenzo Pasquarella. “The Implications of Tucker Brooke’s transposition in ‘*Hero and Leander*’ by Christopher Marlowe”. *Studies in Philology*, Vol. 105, No. 4 (Fall, 2008). University of North Carolina Press, pp. 520-532.



palabras del poeta romano, Horacio, con el símil *ut pictura poesis*. Este capítulo se enfocará principalmente en esbozar los antecedentes teóricos sobre la imagen y la palabra como formas de representación, esto es, en la pintura y la poesía. Para establecer las bases de comparación entre un método de composición verbal y uno visual, se expondrán las características y el desarrollo de la perspectiva lineal y del punto de fuga dentro del contexto de la modernidad temprana. Esto nos llevará a considerar de forma breve el papel que los poetas isabelinos le otorgaban a la imagen en relación con la palabra. En este capítulo se sientan las bases comparativas entre imagen y palabra al considerar los elementos de composición que servirán para establecer la relación entre pintura y poesía, tales como las líneas paralelas y el primer plano en un nivel estético, así como la noción de representación que muestra con aparente objetividad aquello que es subjetivo<sup>7</sup>. De esta forma, se tendrá presente la perspectiva lineal para desarrollar el análisis de las figuras retóricas más representativas del poema.

El segundo capítulo se centra en tres estrategias retóricas: la parresía, la hipotiposis y la digresión. Para esto, se tiene como eje rector el análisis del discurso de la voz poética, quien enuncia la historia de los amantes. En este capítulo, se establece una relación entre las figuras retóricas empleadas con técnicas pertenecientes al ámbito pictórico para, de esta manera, develar de qué forma se puede considerar a la voz poética como un punto de fuga. Si bien, en el capítulo anterior se exponen los elementos que participan dentro de la composición en la perspectiva lineal, en éste se establece cómo es que las figuras retóricas anteriores poseen una función similar a la representación objetiva, el primer plano y las líneas paralelas que se mostraron dentro del campo de la perspectiva lineal.

---

<sup>7</sup> Cf. Erwin Panofsky (1991). *Perspective as Symbolic Form*. p. 66

Finalmente, en el tercer capítulo, se realiza un análisis detallado del texto que considera las repercusiones ideológicas y estéticas que conlleva el uso de elementos visuales para construir el discurso dentro del poema. Una vez establecida la manera en que se articula un discurso persuasivo que apela a lo visual, se expondrá la forma en que las implicaciones ideológicas y estéticas se cuestionan a través de las perspectivas de las otras voces del poema. Éstas polemizan las categorías sobre imagen y palabra que presenta la voz poética por medio de su discurso parresiástico que crea imágenes vívidas. Los discursos de Hero y Leander interactúan de manera dialéctica con el de la voz poética. El contraste que ofrecen las perspectivas de los amantes con la voz poética dilucidará cómo se articula la composición verbal de una forma visual para así mostrar por completo la dimensión pictórica del poema.

## Capítulo 1. *Ut Pictura Poesis*: algunas incidencias

En varios momentos de la historia de la estética es posible encontrar la equivalencia de la literatura y la pintura como artes hermanas. El ejemplo más recurrente se halla en el *dictum* que Horacio perpetuó en su *Arte Poética*. La frase *ut pictura poesis* une a la poesía con la pintura por medio de la idea de la imagen como ornamento descriptivo del cual se nutre la palabra. Para Aristóteles, hacer que un objeto salte a la vista (πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν) de forma discursiva, conlleva realizar una representación de forma sensorial. Esto nos remite a lo expuesto por el mismo autor como uno de los consejos para los poetas: “Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución *poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible*; [...] viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos” (*Poética*, 17, 1455a11-28 *mis cursivas*).

La idea de representar por medio de un lenguaje vívido reincide en la obra de Marco Fabio Quintiliano, quien considera esta característica como una virtud pragmática de la oratoria forense:

‘representation’ is more than mere perspicuity, since instead of being merely transparent it somehow shows itself off ... in a way that it seems to be actually seen. A speech does not adequately fulfil its purpose ... if it goes no further than the ears ... without... being... displayed to the mind’s eye.

(Quintiliano cita en Preston 2007: 115).

La cita anterior coincide con Cicerón al considerar las imágenes verbales como muestra directa de aquello que se desea representar, por lo que Quintiliano equipara el lenguaje vívido o *enargeia*

(ἐνέργεια) con sus contrapartes latinas *illustratio et evidentia*<sup>8</sup> (Tuve, 1947: 29). Es así que la frase de Horacio permite entender que la forma en que la poesía y la pintura interactúan muestra y enfatiza los atributos pragmáticos, pedagógicos y estéticos de cada disciplina.

De la discusión anterior se desprenden las aportaciones del filósofo alemán, Gotthold Ephraim Lessing. En el siglo XVIII, la concepción de la pintura y la poesía como disciplinas similares adquiere matices distintos a los otorgados por los autores clásicos. Para Lessing, la función mimética del arte pasa a un segundo plano ya que el enfoque ahora está centrado en la forma de percibir la obra de arte (Halliwell, 2002:118). Stephen Halliwell argumenta que “Lessing’s aesthetic in *Laokoon* exhibits, among much else, the modification of a fundamentally mimeticist position by a stress on imaginative expression and suggestiveness” (2002: 119). Al favorecer la imaginación ante la mimesis, Lessing afirma que aquello que nos parece bello en una obra de arte se percibe como tal no por nuestros ojos sino por nuestra imaginación que opera a través de la vista<sup>9</sup>. Es así como Lessing desarrolla un método de interpretación que permite comprender la manera en la que se experimenta lo representado (2002: 120). Lessing distingue la naturaleza sucesiva de la literatura de las características espaciales y simultáneas de la pintura (Jurkevich, 1999: 88). Ambos modos interpretativos contienen en el centro la forma en que se percibe la obra. Esta idea cuestiona el entendimiento de la pintura y la poesía como formas de representación de la realidad, lo que implica que aquel que se enfrenta a la obra de arte se vuelve partícipe de ella.

---

<sup>8</sup> En *Institutio oratoria* viii. iii. 61, Quintiliano realiza esta asociación con los preceptos de Cicerón para enfatizar la capacidad que tiene esta figura de evocar emociones y, al mismo tiempo, nos permite obtener lucidez de lo aquello que se representa. Cf. Rosemund Tuve (1947). *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. p. 29

<sup>9</sup> “That which we find beautiful in a work of art is found beautiful not by our eye but by our imagination operating through the eye” (Lessing cita en Halliwell [2002]).

Esta discusión continúa presente en la actualidad. La mayoría de las veces se parte del texto de Lessing para así desarrollar nuevas perspectivas que nos lleven a cuestionar conceptos como imagen, espacio, tiempo y nuestra manera de percibirlos al enfrentarnos a una obra de arte. Tal es el caso del teórico W.J.T. Mitchell. Particularmente, cabe destacar que Mitchell propone una lectura del debate entre imagen y palabra (pintura y poesía) no como una lucha de poder en la que una domina sobre la otra, como usualmente se había realizado, sino más bien como un reflejo de nuestra relación con los símbolos y el mundo: “the relationship between words and images reflects, within the realm of representation, signification, and communication, the relations we posit between symbols and the world, signs and their meanings” (Mitchell, 1986: 43). El símil de Horacio y su evolución refleja las preocupaciones ideológicas y estéticas del contexto en el que éste resurge.

En el poema de Christopher Marlowe no se explora la relación entre pintura y poesía con una obra en particular<sup>10</sup>. Ésta se establece a través de un método de comparación con base en las similitudes de las figuras retóricas y la perspectiva lineal. Por este motivo las conexiones funcionan por medio de un común denominador: el punto de fuga. Lo anterior nos llevará a esbozar la historia del desarrollo de dicha técnica de composición, para así mostrar tanto el nivel sistemático como el ideológico de la perspectiva. De este modo, será posible observar las repercusiones que conlleva emplear estrategias de persuasión basadas en referentes visuales.

---

<sup>10</sup> Si bien el poema *Hero and Leander* no establece un diálogo con un referente visual único, es importante tener presente que entabla un diálogo constante con el texto de Museo como lo indica el verso “Amorous Leander, beautiful and young / (Whose tragedy divine Musaeus sung)” (l. 51-2). En esto se ahondará en el apartado 2.1.1 del segundo capítulo.

## 1.1 El desarrollo de la perspectiva lineal

La frase *ut pictura poesis*<sup>11</sup> revela la preocupación por señalar la similitud que ambas disciplinas poseen en aquello que expresan mientras difieren en el medio en el que se realizan (Lee, 1967: 196). Mientras que la poesía crea imágenes por medio de la palabra, la pintura lo hace a través de las formas. No obstante, ambas artes se preocupan por la imitación de la naturaleza. En este sentido, la similitud entre ambas disciplinas se basa en una concepción mimética del arte. De esta forma, la capacidad de crear imágenes por medio de la palabra es aquello en lo que más se asemeja el poeta al pintor. Aquello que se pinta con palabras se encuentra sujeto a la posibilidad de ser plasmado en un lienzo (1967: 198).

En el campo de la pintura, el siglo XV se caracteriza por tener una respuesta ambivalente al *dictum* de Horacio. Por un lado, si la poesía era el arte de Apolo y ésta era como la pintura, entonces se podría realizar una equivalencia entre ambas disciplinas que liberara a las artes visuales de su modalidad de *artes mechanicae*, lugar al que habían sido relegadas en la antigüedad (Silver, 1983: 36). Por otro lado, tratados como los de León Battista Alberti y Leonardo Da Vinci intentan establecer la independencia que tiene la pintura de la poesía para demostrar que la primera no sólo imita sino también mejora los modelos de la naturaleza (1983: 38).

En 1435, Alberti publica el tratado *Della Pittura*. En éste, el polímata italiano realiza una descripción de las artes visuales de manera sistemática en un intento de crear un método de composición. El objetivo principal de dicho tratado refleja una preocupación central del periodo:

---

<sup>11</sup> Para una discusión detallada sobre la historia del *dictum* de Horacio véase Rensselaer W. Lee. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory Of Painting*. Lee analiza la evolución de la frase en el contexto de la modernidad incipiente para demostrar el interés por desarrollar una teoría de la pintura que justificara el estatus de ésta ante la poesía.

crear una defensa de la pintura así como un marco que validara la disciplina (1983: 37). El *Codex Urbinas* o *Trattato della pittura* sigue la línea trazada por Alberti. De la misma manera que su predecesor, da Vinci justifica esta disciplina al establecer bases científicas como modelos de composición. En este contexto, se inserta el desarrollo de los estudios sobre la perspectiva. Como lo indica da Vinci al inicio de su tratado “El joven debe [...] aprender la perspectiva para [comprender] la justa medida de las cosas” (Rejón trad., 1827: 3). La noción de perspectiva como una representación sistemática y objetiva de “la medida de las cosas” es algo que encontramos en ambos tratados. Esta representación incluso se consideraba como una fuente de verdad (Nuttall, 2007: 17)<sup>12</sup>.

La perspectiva lineal se sirve de diferentes herramientas para representar la imagen desde donde debe ser vista por el espectador. John F. Moffitt explica: “The basic operational requirements of linear perspective are: (1) a central, singular vanishing point, upon which (2) all the orthogonal lines, all originally horizontal and parallel now appear to converge” (2008: 25).<sup>13</sup> El efecto principal que ésta produce es el de crear profundidad dentro de un plano bidimensional, lo cual brinda una representación que muestra las dimensiones de los objetos dentro de la obra. Asimismo, las diferentes líneas paralelas que convergen en el cuadro permiten que se cree la tensión entre superficie y profundidad.

---

<sup>12</sup> El libro *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality* explora cómo la noción de la perspectiva como una herramienta de representación objetiva se cuestiona al introducir conceptos como la modificación sistemática o la distorsión de la imagen. No obstante, en lo que concierne la perspectiva descrita por Alberti, la idea de perspectiva está estrechamente vinculada con la de verdad (Nuttall, 2007: 17).

<sup>13</sup> Es importante establecer cuáles son las herramientas que interactúan en el desarrollo de la perspectiva lineal ya que serán retomadas más adelante cuando se explore la función del punto de fuga tanto en la pintura como en la poesía.

## 1.2. Imagen y palabra en la modernidad temprana

De forma diametralmente opuesta a los maestros italianos, los poetas isabelinos establecieron vínculos entre su oficio y el de los pintores al tomar preceptos de la tradición clásica. Sir Philip Sidney lo expresa de la siguiente manera: “Poesie therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in his word *Mimesis*, that is to say, a representing, counterfetting, or figuring foorth; to speak metaphorically, a speaking picture, with this end, to teach and delight<sup>14</sup>”. El argumento de Sidney descende de Simónides de Ceos quien, según Plutarco, nos dice ““picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem”<sup>15</sup> donde la pintura se compara a un poema mudo, mientras que la poesía es una pintura eloquente. Por su parte, en el soneto XXIV Shakespeare demuestra la forma en que la poesía pinta de manera verbal la imagen que se representa:

Mine eye hath played the painter and hath steeled,  
Thy beauty's form in table of my heart;  
My body is the frame wherein 'tis held,  
And perspective that is best painter's art.  
For through the painter must you see his skill,  
To find where your true image pictured lies,  
Which in my bosom's shop is hanging still,  
That hath his windows glazed with thine eyes.  
Now see what good turns eyes for eyes have done:  
Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me  
Are windows to my breast, where-through the sun  
Delights to peep, to gaze therein on thee;  
Yet eyes this cunning want to grace their art,

---

<sup>14</sup> Sir Philip Sidney. *The Major Works*. Katherine Duncan-Jones ed. Oxford University Press. 2002.

<sup>15</sup> Plutarco (1572). *De Gloria Atheniensium*. p. 316. *en Moralia* Vol. IV. Guilielmo Xylandro Augustano ed.



They draw but what they see, know not the heart<sup>16</sup>.

En este soneto se evoca la capacidad de la palabra para cristalizar una imagen apoyada en la perspectiva. El ojo del poeta deja plasmado el cuerpo que, no obstante, está sujeto a una modalidad incapaz de representar más allá de los sentidos. En el soneto, se aprecia un diálogo con las preocupaciones anteriormente expuestas por los pintores del *quattrocento*. Recordemos como ejemplo a Alberti, quien considera que aquello imperceptible para la mirada no pertenece al oficio del pintor ya que éste sólo estudia lo que podemos ver<sup>17</sup>. Sin embargo, Shakespeare muestra que el poeta también representa aquellas cosas que pertenecen a la vista, lo cual establece conexiones entre la palabra como pincel y, en este caso, el soneto como su lienzo.

Asimismo, la recurrencia de este tema en la obra shakespeariana la podemos encontrar en las palabras del pintor en *Timon of Athens*<sup>18</sup>:

A thousand moral paintings I can show  
That shall demonstrate these quick blows of Fortune's  
More pregnantly than words.

(I. 1, 92-94)

Podemos notar que los versos anteriores capturan el espíritu del periodo respecto al debate entre la palabra, la imagen, en el que se revela la preocupación por delimitar que disciplina puede representar el mundo externo con mayor precisión. La imagen se intenta posicionar como

---

<sup>16</sup> William Shakespeare (2011). *Shakespeare Complete Works*. Richard Proudfoot, Ann Thompson y David Scott ed. Londres: Bloomsbury Arden. p. 159

<sup>17</sup> “Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla apartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede” (Libro Primo, 2)

<sup>18</sup> Richard Meek ubica el siguiente pasaje como un ejemplo que muestra que en Shakespeare la experiencia visual es superior a la auditiva: “The Painter goes on to suggest that his preferred mode of representation is superior to language, not least in its ability to depict the sufferings of others [...] This apparently unequivocal comment might suggest that Shakespeare thought that visual art, or visual experience more generally, is superior to hearing and reading” (Meek, 2009: 15). Considero la postura de Meek como un tanto arriesgada, ya que no podemos establecer las preferencias de Shakespeare con base en uno de sus personajes.

superior a la palabra. Por supuesto, esto se debe a que el personaje que habla es un pintor cuya obra tuvo que ser representada por un poeta al principio de la escena de manera verbal. Una vez más observamos la relación de ambas disciplinas como antagónicas y a su vez complementarias.

El recuento de las formas en que se estableció el paralelismo entre la pintura y la poesía en el contexto de la modernidad temprana nos ayuda a comprender la cercanía de ambas artes como modos de representación. Las diferentes querellas que se sostuvieron en ese periodo entre las disciplinas no hacen más que enriquecer la manera en la que comprendemos ambas artes. Los textos de Sidney y Shakespeare son una muestra de que los poetas isabelinos<sup>19</sup> estaban conscientes de dicha relación como punto de prosperidad literaria en la cual la imagen y la palabra confluyen para nutrirse mutuamente al mismo tiempo que reflexionan sobre su propia forma de representar. En este trabajo, nos concierne el estudio de ambas disciplinas por medio de una herramienta perteneciente a la creación de la perspectiva. Para este análisis, retomaremos los diferentes elementos que componen la perspectiva lineal para así entender la manera en que la voz poética funciona como punto de fuga dentro del poema *Hero and Leander* y cómo se puede entender un modelo verbal bajo terminología perteneciente al ámbito visual.

De este modo, se entenderá la manera en que las imágenes verbales se interpretan como proyecciones visuales articulados por la voz poética. Las representaciones se ordenan por medio de figuras retóricas que crean diferentes efectos. Para esta discusión, se analizarán tres figuras en particular. En primer lugar, se prestará atención al tono parresiástico que inunda los diferentes niveles discursivos para poder mostrar las implicaciones que conlleva un discurso persuasivo que

---

<sup>19</sup> Es posible, asimismo, encontrar incidencias de esta cuestión en la obra de poetas como Spenser, Drayton y Donne por nombrar algunos. Véase Claire Preston (2007). “Ekphrasis: Painting in Words” en *Renaissance Figures of Speech* pp. 115-129. Cambridge University Press. para el caso de Spenser y Rosemond Tuve (1947). “Ut pictura poesis and sensuous imagery” en *Elizabethan and Metaphysical Imagery* pp. 50-51. The University of Chicago Press. para los casos de Drayton y Donne respectivamente.

se caracteriza por no ocultar nada. Esto nos llevará a examinar una figura retórica de amplificación: la *hipotiposis*<sup>20</sup>. Finalmente se considerará la relación entre las figuras de digresión con las líneas narrativas paralelas que funcionan para crear el efecto de profundidad dentro del poema. Estos términos se desarrollarán más adelante al observar la manera en que la voz poética estructura esta representación verbal/visual.

---

<sup>20</sup> El término *hipotiposis* se utiliza de forma intercambiable con el de *enargeia* en diversos manuales de retórica. Cf. Heinrich F. Plett (2012). *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden: Brill. pp. 20-21.

## Capítulo 2. Punto de fuga: creación de la perspectiva

El desarrollo del punto de fuga o *il punto centrico*, como lo llama Alberti, se inserta dentro de un contexto que comprende el redescubrimiento de la perspectiva lineal. Ésta última florece en el siglo XV con Filippo Brunelleschi y sus contemporáneos<sup>21</sup>. Al usar la palabra perspectiva nos referimos a la técnica que crea un efecto de profundidad sobre una superficie plana. Dentro de la perspectiva, nos dice Alberti, el punto de fuga es el sitio al cual se dirige la mirada<sup>22</sup>. De esta manera, podemos entender el punto de fuga como aquel centro que no sólo organiza la estructura interna del cuadro sino también guía el recorrido visual dentro de éste, determinando la posición desde la cual se debe de observar la imagen.

La idea de entablar una relación entre el punto de fuga, herramienta perteneciente a una disciplina visual, con la voz poética, la cual forma parte de una composición verbal, funciona como una relación en la que se plantea un símil que crea un principio de equivalencia. Esto permite analizar las relaciones de las formas discursivas pertenecientes a cada disciplina si se considera una mientras se estudia la otra. De esta manera se pueden dilucidar formas de composición verbal que contienen implicaciones ideológicas y estéticas, las cuales entran en tensión bajo la luz del debate entre la imagen y la palabra.

---

<sup>21</sup> Samuel Edgerton argumenta que si bien Filippo Brunelleschi fue crucial para el desarrollo de la perspectiva lineal, esto no significa que la técnica no existiera en la antigüedad. Para esto, Edgerton utiliza como prueba el manual *De Architectura*, escrito por Vitruvio, el cual describe la arquitectura de los teatros griegos con base en un sistema geométrico en el cual se incluye un centro fijo que permite que sigamos las líneas paralelas. (Killian, 2012: 89)

<sup>22</sup> “Poì dentro a questo quadrangolo, dove a me paia, fermo uno punto il quale occupi quello luogo *dove il razzo centrico ferisce*, e per questo il chiamo punto centrico. Sarà bene posto questo punto alto dalla linea che sotto giace nel quadrangolo non più che sia l'altezza dell'uomo quale ivi io abbia a dipignere, però che così e chi vede e le dipinte cose vedute paiono medesimo in suo uno piano” (Alberti: Libro Primo, 19 *mis cursivas*)

## 2.1 Voz poética

En el capítulo anterior se expusieron las diferentes aproximaciones teóricas al debate sobre el símil *ut pictura poesis*. Este capítulo, empero, busca dilucidar la forma en que las diferentes figuras retóricas más recurrentes organizan esta representación visual-verbal en el poema *Hero and Leander*. Al tomar a la voz poética como el centro que estructura la manera en que la narrativa se debe observar, se identificará cómo las construcciones argumentativas muestran una articulación visual que nos recuerda al punto de fuga en la representación pictórica. Esto revela los diferentes matices que se expresan en la composición del discurso si consideramos la perspectiva lineal. Dentro de sus elementos principales se encuentran la idea de una representación que pretende ser objetiva al sistematizar el mundo externo (Panofsky, 1991: 67-68), el primer plano así como las líneas paralelas. Por supuesto, estos recursos se desarrollan en su propio medio: la palabra. Por este motivo, el análisis retórico ilustra cómo se construye la representación visual a través del discurso verbal.

La voz poética presenta tres figuras distintivas para la composición de su discurso. En primer lugar, las descripciones de los cuerpos de los amantes están organizadas con gran atención a cada uno de los detalles que la voz poética considera como bellos. Sin embargo, para presentar estas descripciones, se destacará el tono que caracteriza a la voz poética para validar su argumento. En este punto, se discutirá el discurso parresiástico en relación con las nociones de verdad y representación objetiva de la experiencia que previamente caracterizaron a la perspectiva lineal. Esto nos lleva a identificar la primera figura que representa las imágenes dentro del texto: la *hipotiposis*. Más adelante se problematiza la ambigüedad del término. Por el momento, se entiende por *hipotiposis* al recurso por medio del cual se crean descripciones vívidas

de un objeto u evento (Meek, 2009: 9). Finalmente, se considerarán las digresiones realizadas por la voz poética como imágenes que convergen en el mismo discurso. De esta forma, la digresión se configura como una imagen paralela al argumento central del poema.

### 2.1.1 Parresía y perspectiva

La palabra parresía<sup>23</sup> (παρρησία) proviene de la raíz *rhema* (ῥῆμα) que significa aquello que se dice, y el prefijo *pan* (πᾶν), todo (Foucault, 1983: 2). En un contexto literario, la parresía es una figura que caracteriza un discurso sincero y franco. El orador que emplea la parresía expresa todo lo que tiene en mente sin ocultar nada. Por tanto, el discurso se presenta sin construcciones artificiales u ornamentos retóricos que enmascaren la franqueza de sus palabras (1983: 2). Asimismo, la parresía se encuentra estrechamente relacionada con nociones como las de verdad y creencia (1983: 3). Cabe señalar, como Michel Foucault lo hace, que las ideas de verdad y creencia en el contexto clásico se oponen a las nociones cartesianas de ésta. En la última existe una coincidencia entre verdad y creencia la cual se encuentra en una experiencia mental, mientras que para los autores clásicos esto ocurría en la actividad verbal misma<sup>24</sup>. Esto apunta a la centralidad del discurso como un agente capaz de construir una verdad con la aparente objetividad que garantiza el expresar que las palabras que se enunciarán no ocultan nada.

---

<sup>23</sup> La figura retórica *parresía* se conoce en latín como *licentia* y es una figura que caracteriza al discurso sincero. “That figure has the Greek name of *parrhesia* or, in Latin, *licentia*—what comes to be known as the figure of frank speech.” (Colclough, 1999: 178)

<sup>24</sup> Ver Michel Foucault. *Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia*. “the coincidence between belief and truth is obtained in a certain (mental) evidential experience. For the Greeks, however, the coincidence between belief and truth does not take place in a (mental) experience, but in a verbal activity, namely, parrhesia.” (2)

En el poema de Marlowe, el discurso parresiástico otorga validez a lo que se expresa, por lo cual se encuentra estrechamente relacionado con la noción de *êthos*<sup>25</sup>. En el caso de la voz poética se encuentra una aserción del *êthos* en las descripciones de Hero que se configuran como una representación directa creada por la exposición detallada de su atuendo. Dentro de dichas descripciones se presenta un comentario que valida el discurso por medio de una apelación a los atributos de verdad de éste. En el momento en el que se describe el efecto que la belleza de la sacerdotisa de Venus tiene sobre Cupido: “Some say for her the fairest Cupid pined / And looking in her face, was strooken blind” (I. 37-8), la voz poética indica que aquello que acaba de enunciar es verdad: “But this is true, so like was one the other,” (I. 39). Este momento de afirmación de verdad para el discurso es un tanto engañoso ya que el argumento se construye con base en un lugar común para la representación de Cupido durante la modernidad incipiente: su ceguera (Ruiz de Elvira, 1982: 98). No obstante, la voz poética manipula las causas que usualmente se presentan en dicha narración y las atribuye a la belleza de Hero para así continuar con su argumento. De este modo, la voz poética puede introducir la conclusión para las descripciones de los atributos de Hero una vez que éstas se han presentado como capaces de cegar a Cupido, lo cual reincide en el poder visual de su belleza.

Más adelante, se puede observar un vaivén entre el *êthos* de la voz poética y la tradición de la cual se retoma el mito. Éste es un caso que requiere detallada atención ya que la autoridad, o mejor dicho, los atributos de verdad en el discurso se confieren de dos formas. En primer lugar se

---

<sup>25</sup> Existe una diferencia entre las palabras *êthos* (ἦθος) y *êthos* (ἔθος). La primera guarda una relación estrecha con los hábitos y costumbres de una nación mientras que la segunda se refiere a un acto del individuo y a su carácter. “Platón y Aristóteles derivaron *êthos* de *êthos* (el carácter de la costumbre) y acercaron el sentido de *êthos* al de *hêxis* (hábito que se adquiere a través de la repetición). El carácter sería entonces como una ‘segunda naturaleza’—fuente de nuestros actos y a la vez resultado de ellos” (Muñoz, 2016). La palabra “etos” en español se relaciona con la noción que Aristóteles presenta como *êthos* (RAE).

apela a la tradición de la cual descende la historia que la voz poética expresa. En segundo lugar, se introduce el pronombre personal que sirve para dejar ver cómo la voz poética no oculta su perspectiva personal respecto a la belleza de Leander, por lo que caracteriza a su escritura como una pluma torpe, “rude pen”, y una musa con carencias, “slack muse”.

Para apelar a la tradición de la cual se retoma el mito, la voz poética enuncia el nombre de Leander para después agregar: “(whose tragedy divine Musaeus sung)” (I. 52). Este comentario, cuya importancia se presenta aparentemente disminuida debido a los paréntesis que lo encierran, incluye la figura del poeta Museo. Sin embargo, en el poema este nombre no se refiere a Museo el gramático (*circa* siglo VI), quien narró el mito de los amantes en hexámetro. El nombre de Museo en dicho verso evoca el nombre del poeta mítico y alumno del mismo Orfeo:

The Renaissance did consider Musaeus “divine,” as well as a contemporary of Orpheus. As Gordon Braden points out, Musaeus’s *Hero and Leander* was for the Renaissance “an extraordinarily primal text,” thought to be the “earliest versified tragedy of love.” Chapman suggests as much when he concludes his continuation by asserting, “this true honor from their love-deaths sprung, / They were the first that ever Poet sung.”

(Grande, 1999: 29)

La certeza de la autoría de *Hero y Leandro* (*circa* siglo VI) se debe a que, en el año de 1593, el filólogo y clasicista Isaac Casaubon determinó que el autor del poema no podía ser un poeta mítico ya que el lenguaje empleado mostraba características del griego de principios del siglo VI (Grafton, 1991: 154). De esta manera se determinó que Museo el gramático era el autor del poema.

Este recorrido por la historia de la figura mítica del autor que cantó la tragedia de Leander nos permite entender la forma en que la voz poética, al establecer un vínculo con la figura de Museo, afirma su *ethos* como heredero de una tradición ancestral. Durante el siglo XVI la



presencia del poeta Musaeus era importante ya que su poema servía para distintos propósitos. En este caso, si consideramos el discurso sincero que permea el poema cabe destacar lo que señala

Warren Boutcher:

[...] at the core of the story of Hero and Leander humanists saw a heroic but private act of free or “licentious” speech, the winning-over of a traditional enemy in an unlikely foreign place that provided a fictional counterpart to reports of the heroic diplomatic achievements of a Philip Sidney or Robert Cecil, crossing the channel to reach the ears of German and Italian princes.

(2000: 21)!

Ahora bien, si volvemos al momento en el que se introduce el pronombre posesivo en primera persona en el poema, la autoridad que se le confiere a la voz poética cuando ésta nombra al poeta divino lo convierte en un receptor atávico de una tragedia mítica. No obstante, al mostrar cómo la belleza de la imagen de Leander le impide continuar con sus descripciones: “My rude pen / can hardly blazon forth the loves of man” (I. 69-70) la voz poética establece que aunque se encuentra imposibilitada para continuar con la representación visual-verbal del cuerpo de Leander, aquello que ya ha expresado se debe considerar como verdadero.

La noción de poder articular un discurso lleno de franqueza se relaciona de manera directa con la figura retórica que disfraza la re-presentación de presentación al enfrentarnos con descripciones detalladas de los cuerpos de los amantes, la hipotiposis. Es por esto que la parresía funciona como un intento por posicionar aquello que se representa como una verdad que se refleja en un discurso en el que nada se oculta, a partir de la cual se configurarán las imágenes verbales creadas por las descripciones.

### 2.1.2 *Hipotiposis* y el primer plano

En el libro *Narrating the Visual in Shakespeare*, Richard Meek argumenta que el interés de los isabelinos en un lenguaje capaz de descripciones vívidas se encuentra estrechamente relacionado con la cultura retórica que existía en el periodo (2009: 9). Meek señala que los estudiantes estaban familiarizados con libros de texto que contenían ejercicios de composición con base en figuras retóricas. Particularmente estudiaban la *Progymnasmata*<sup>26</sup> de Abtonio, en la cual se especifican catorce ejercicios de composición. Meek nos dice que el décimo segundo ejercicio consistía en realizar una descripción en el sentido más amplio de la palabra: “Description is used as a form of expository speech, according to which narration the subject is placed, as it were, firmly before the eyes”<sup>27</sup>. Este ejercicio comprende la *pragmatographia* la cual se emplea como sinónimo de *hipotiposis* dentro del manual: “a specific type of vivid description or *hypotyposis*” (2009: 9). Sin embargo, en algunos casos la palabra *pragmatographia* se emplea específicamente para referirse a descripciones relacionadas con festividades o batallas (Boutcher: 2000, 21). La educación que recibió Christopher Marlowe permite inferir que conocía estos modos de composición, por lo que no resulta sorprendente que reincidan dentro del poema. Sobre esto Warren Boutcher indica:

Descriptively it [*Hero and Leander*] offered strong instances—to borrow Puttenham’s terms (238-39)—of “prosopographia” (description of the “visage, speach and countenance” of Hero and Leander), “cronographia” (description of “the time or season of the yeare”), “topographia” (description of “any true place, citie, castell, hill, valley or sea”), and “pragmatographia” (description of “the handling of any busines with the

---

<sup>26</sup> La etimología misma de la palabra indica el carácter didáctico del libro. *Progymnasmata*: del griego pro-gymnasma, “ejercicio preliminar” (de Torres, 2003: XLIV)

<sup>27</sup> Traducción de John Roe y Richard Meek del pasaje latino: “Descriptio est oratio expositiua, que narratione id quod propositum est, diligenter velut oculis subijcit” (2009: 10).

circumstances belonging thereunto as the manner of a battle, a feast, a marriage... or any other matter that lieth in feat and activitie”—the seduction of Hero at the festival, the crossing of the Hellespont by the light of the lamp).

(2000: 21)

Si notamos la vastedad de definiciones que existen para los diferentes tipos de descripciones podemos ver cómo el mito de *Hero and Leander* permite el despliegue de la habilidad retórica, o como Boutcher lo expresa: “The Greek text, composed by a grammarian, was tailor-made for the rhetorically trained eye of the sixteenth century readers” (2000: 21).

Ahora bien, lo primero que debemos aclarar al enfrentarnos con la *hipotiposis* es la relación que comparte con la *ecfrasis* y en qué aspectos ambas difieren. De manera simple, se puede entender a la *ecfrasis* como un reporte verbal de una representación visual (Artigas, 2006: 117). En la mayoría de los casos el texto que resulta de un ejercicio ecfástico precisa de un referente que le antecede<sup>28</sup>. La labor del poeta, por lo tanto, consiste en “situarse en una posición intermedia entre el objeto descrito al que se dirige y un sujeto que escucha” (Mitchell, 2009: 147). En cambio, la *hipotiposis* es una figura por medio de la cual la palabra hace visible aquello que sólo existe en la imaginación (Donato, 1984: 970). Esto significa que, al emplear la *hipotiposis*, se parte de una ausencia sensorial del referente para posibilitar, de forma ilusoria, la localización de un fenómeno dentro de un lenguaje artístico en un momento inmediato de representación (Sharpling, 2002: 174).

---

<sup>28</sup> Existen diferentes clasificaciones de la écfrasis que presentan distintos teóricos. Entre ellos Luz Aurora Pimentel propone la de écfrasis nocional como segunda categoría antecedida por la de écfrasis referencial. En la écfrasis nocional, el objeto visual sólo existe en el lenguaje (Pimentel, 2010: 115). Esta clasificación, basada en la que W.J. Mitchell propone, se refiere a que en todo acto ecfástico el referente se encuentra en el lenguaje mismo ya que éste último lo hace desaparecer favoreciendo la imagen textual (Mitchell cita en Pimentel, 115). De esta manera, Mitchell concluye que toda écfrasis es del tipo nocional.

En el año de 1606 Joachim Burmeister definió esta figura de la siguiente manera: “Hypotyposis is that ornament whereby the meaning of the text is so depicted that those matters contained that are inanimate or lifeless seem to be brought to life”<sup>29</sup>. Esta definición que Burmeister nos ofrece sigue la línea trazada por los autores clásicos que trataron la *hipotiposis*; tal es el caso de Aristóteles y Marco Fabio Quintiliano en la *Poética* y *De Institutione Oratoria* respectivamente. No obstante, considerar esta figura como un ornamento la despoja de su potencial intrínseco como creadora de un discurso en el cual se intenta presentar directamente al referente.

En una exploración de este fenómeno en las obras de retórica humanista, particularmente en Erasmo de Rotterdam, Gerard Paul Sharpling nota que:

[...] Erasmus’s treatment of *enargeia* demonstrates the way in which human beings can achieve visual immediacy through words, a feeling shared throughout the Renaissance by both poets and prose writers, this figure is always already founded on the illusion of a self-present discourse. The process of representation to which it lends itself leads, by implication, to a secondary or feigned copy of experience.

(2002: 177)

La *enargeia* se asocia con las nociones de ilusión y copia de la experiencia. Por lo tanto, el discurso mismo que se crea a través de esta figura es una construcción inestable sujeta a su modalidad de aparentar o simular.

Como se insistió anteriormente, las descripciones creadas por medio de la *hipotiposis* aparecen como imágenes textuales que se materializan con claridad frente a los ojos de la

---

<sup>29</sup> “*Hypotyposis est illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur, ut ea, quae textui subsunt et animam vitamque non habent, vita esse praedita videantur.*” (Burmeister cita en Smith, 2010: 130)

imaginación. Consideremos como ejemplo la descripción del templo de Venus en los versos 136-143 del poema de Marlowe:

The walls were of discolour'd jasper-stone,  
Wherein was Proteus carved; and over-head  
A lively vine of green sea-agate spread,  
Where by one hand light-headed Bacchus hung,  
And with the other wine from grapes out-wrung.  
Of crystal shining fair the pavement was;  
The town of Sestos call'd it Venus' glass:  
There might you see the gods in sundry shapes,  
Committing heady riots, incest, rapes:

(I. 136-143)

Las descripciones detallan la composición del lugar donde Hero se encuentra. La imagen de la pared se completa con el grabado de Proteo. Posteriormente el color verde se suma a la descripción para después introducir la imagen de Baco así como de las uvas tan características de este dios. Finalmente se aprecia la referencia al cristal del pavimento, el cual, no obstante posee un brillo único por el cual se conoce como “Venus’ glass”. El verso 142 incluye el verbo que hace referencia al acto visual: “There *might you see* the gods in sundry shapes” (*mis cursivas*), por lo que la descripción anterior se subordina a la vista cuando se incluyen las figuras de los dioses. Otro ejemplo que ilustra esto aparece en la descripción de Dafne en el soneto XIII de Garcilaso:

A Dafne ya los brazos le crecían  
y en luengos ramos vueltos se mostraban;  
en verdes hojas vi que se tornaban  
los cabellos que el oro escurecían;  
de áspera corteza se cubrían  
los tiernos miembros que aun bullendo estaban;

los blancos pies en tierra se hincaban  
y en torcidas raíces se volvían.<sup>30</sup>

(v.v. 1-8)

Podemos observar que las imágenes relacionadas con la naturaleza funcionan como extensión de los atributos físicos de la ninfa. La representación del cuerpo equivale al laurel. Es así como los detalles de la descripción crean una imagen clara que permite percibir la transformación del cuerpo en su forma mítica, como lo narra Ovidio en los versos 452-486 del libro primero de *Las Metamorfosis*. Asimismo, el ejemplo anterior dilucida la capacidad de la palabra para pintar imágenes en proceso de transformación. No sólo encontramos la descripción de la figura mítica dentro de los versos anteriores, sino también se puede apreciar el proceso de metamorfosis de sus brazos, cabellos y piernas para, de esta manera, capturar el nivel dinámico de la imagen en la palabra. Esta característica también se encontrará presente en el poema de Marlowe, pero de esto se hablará más adelante.

Ahora bien, las definiciones anteriores poseen como común denominador la idea de un lenguaje vívido que apele al sentido de la vista. Sin embargo, es menester establecer lo problemático que resulta definir la línea donde empieza y termina el lenguaje vívido en la poesía. Para esto consideremos otro ámbito en el que encontramos la recurrencia de la figura: el teatro de la modernidad temprana. A principios del siglo XVII el teatro estaba estrechamente asociado con los actos de oratoria, por lo que se consideraba un medio verbal (Orgel cita en Meek, 2009: 11). Las condiciones en las cuales las obras se escenificaban precisaban de una economía en producción, por lo que el dramaturgo recurría a figuras retóricas que le permitieran evocar

---

<sup>30</sup> Garcilaso de la Vega (1821). *Obras de Garcilaso de la Vega*. Madrid: Sancha. p. 187.

imágenes claras ante la audiencia. Un ejemplo de esto lo encontramos en la famosa descripción del acantilado de Dover en *King Lear*:

[...] how fearful  
And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low.  
The crows and choughs that wing the midway air  
Show scarce so gross as beetles. Half way down  
Hangs one that gathers samphire, dreadful trade;  
Methinks he seems no bigger than his head.  
The fishermen, that walk upon the beach  
Appear like mice; and yond tall anchoring bark,  
Diminish'd to her cock; her cock, a buoy  
Almost too small for sight: the murmuring surge,  
That on the unnumber'd idle pebbles chafes,  
Cannot be heard so high. I'll look no more;<sup>31</sup>

(*King Lear*, IV. 6, v.v. 11-22)

Recordemos que, en esta escena Edgar, disfrazado todavía, muestra a Gloucester el acantilado antes de que éste caiga. Las descripciones se estructuran de manera tan detallada que la imagen de “Dover cliff” se evoca con las palabras que recorren su geografía para, de esta forma, traerla al escenario por medio del lenguaje. La *hipotiposis*, entonces, se muestra de manera clara en tanto a que el objeto que se trata de describir está seguido de atributos que incrementan los detalles que lo caracterizan. Esta amplificación se puede identificar a través de la secuencia de cláusulas que reinciden en descripciones de la primera imagen evocada.

En el caso del poema de Christopher Marlowe, el primer pasaje en el cual podemos apreciar una narración que presta atención al detalle se observa cuando se habla del atuendo de Hero. Esta

---

<sup>31</sup>William Shakespeare (2011). *King Lear*. Arden 3ra edición. R.A. Foax ed. El texto es una combinación que presenta tanto los pasajes que aparecen en el cuarto (1608) como los del primer folio (1623) ésta indica a cual pertenecen al posicionarlos entre Q o F respectivamente.

descripción consta de cuarenta y seis versos en los cuales se exponen los atributos ornamentales del vestido que ésta porta. Los versos presentan una exposición de la belleza de Hero, la cual atrae a los hombres de Sestos, lugar en el que ella mora. La voz poética introduce la imagen de Hero de la siguiente manera: “At Sestos Hero dwelt; Hero the fair, / Whom young Apollo courted for her hair” (I. 5-6). Resulta particularmente extraño que, a pesar de que es el cuerpo al que se le confieren los atributos de seducción, pues es el cabello lo que más atrae la atención del dios Apolo, la voz poética no presta mayor atención al cuerpo que al atuendo de la figura femenina. El propósito que cumple la descripción del vestido y no del cuerpo directamente es una forma de evocar a éste último a través de los ornamentos que lo cubren:

Her wide sleeves green, and bordered with a grove  
Where Venus in her naked glory strove  
To please the careless and disdainful eyes  
Of proud Adonis that before her lies

(I. 11-4)

Este pasaje en particular encierra un ejercicio efrástico dentro de la descripción general de Hero.

Sobre esto Richard Meek nos dice:

In this miniature pictorial representation of the Venus and Adonis story, we find Venus attempting to seduce the ‘disdainfull eies’ of Adonis; yet Marlowe’s poem encourages us to transfer this visual splendour on to Hero herself, who is, quite literally, wearing the myth on her sleeve.

(2009: 41)

El atuendo, entonces, representa el cuerpo femenino de la diosa Venus, cuya situación se describe como paralela a la de Hero, pues bien la belleza de ambas se encuentra sujeta a la mirada masculina, en el caso de Venus, la de Adonis, en el caso de Hero, las de los hombres de Sestos. Debemos recordar que, en los versos en los que se inicia la descripción del atuendo, la voz



poética explica que Apolo ofreció su trono para que los hombres contemplaran la belleza inmóvil de Hero: “And offered as a dower his burning throne, / Where she should sit for men to gaze upon” (I. 7-8). La voz poética crea una asociación entre ambas imágenes femeninas por medio de la descripción del vestido de Hero. El atuendo de ésta y el cuerpo desnudo de la diosa ofrecen una imagen más amplia para acceder a dos discursos descriptivos creados por la *hipotiposis*:

Hero tiene bordado en la túnica un pasaje del mito de Venus y Adonis en el que ella, desnuda, trata de seducir al joven [...] Éste parece ser un juego de erotismo *en tercera persona*, en el que la visible desnudez de Venus cubre la resguardada anatomía de Hero.

(Santibáñez, 2000: 150-1)

Con la cita anterior podemos entender la manera en la que funciona la descripción no del cuerpo sino del vestido. Ésta muestra dos niveles de representación. El atuendo, objeto de atención para la voz poética, encierra en sí el potencial erótico del cuerpo femenino. Asimismo, se podría argumentar que la insistencia de la voz poética por describir el cuerpo a través de telas se relaciona con una necesidad de dejarlo plasmado de manera visual, como si la ropa de Hero fuese el lienzo sobre el cual se trazan las líneas que componen la figura femenina.

Sin embargo, esta narración se confronta con las condiciones propias de su materialidad, ya que a pesar de encontrar descripciones verbales visualmente evocativas no se puede dejar a un lado la modalidad temporal del discurso literario. Recordemos que Lessing establece las diferencias entre poesía y pintura a partir de una consideración sobre sus particularidades intrínsecas. Éste distingue la naturaleza sucesiva de la literatura de las características espaciales y simultáneas de la pintura (Jurkevich, 1999: 88). Esto, aplicado al pasaje donde se describe el cuerpo vestido y el cuerpo desnudo de ambas figuras femeninas, nos muestra que el recorrido que realiza la mirada de la voz poética sobre el cuerpo de Hero es una perspectiva desde la cual el

lector percibe la imagen. Por lo tanto, la forma en la que se experimenta al cuerpo descrito está inevitablemente condicionada por la temporalidad del itinerario verbal-visual de la voz poética.

En el caso de la descripción del cuerpo de Leander, ocurre lo opuesto que con el atuendo de Hero. Si bien en las descripciones del atuendo se observa cómo se traza un cuerpo desnudo sobre el cuerpo vestido, con Leander la voz poética realiza comentarios que muestran atracción hacia el cuerpo masculino, lo que aparentemente le impide desplegar la maestría descriptiva que anteriormente había exhibido con el vestido de Hero. Como ejemplo podemos considerar los siguientes comentarios: “[...] but my rude pen / Can hardly blazon forth the loves of men” (I. 69-70), así como “[...] let it suffice / That my slack muse sings of Leander’s eyes” (I. 71-2). No obstante, lo anterior se muestra como un comentario un tanto irónico ya que las descripciones del cuerpo de Leander son ricas en detalle. La modalidad temporal de las descripciones creadas por la voz poética revelan el recorrido que la mirada realiza sobre el cuerpo de Leander. La descripción inicia en el cabello para después aludir directamente al cuerpo. Posteriormente, el recorrido visual desciende desde el pecho hacia el abdomen y la espalda. Es en este punto que la voz poética se detiene para expresar su torpeza e incluso inhabilidad para pintar el resto del cuerpo masculino, por lo que regresa a descripciones más convencionales que se centran en aspectos de la cara: “those orient cheeks and lips” (I. v. 73). Ante la incapacidad para describir la belleza de Leander, la cual aparentemente seduce a la voz poética, el pasaje concluye con la feminización del cuerpo masculino: “Some swore he was a maid in man’s attire, / For in his looks were all that men desire” (I. 83-4). Una vez más observamos que la belleza del cuerpo, en tanto se construye como poseedora de atributos femeninos, estará subordinada a la mirada y al deseo ajeno.

Estas referencias constantes y, de algún modo, imperiosas sobre el papel de la mirada ante las descripciones detalladas de los cuerpos, nos llevan a considerar que las imágenes que se construyen forman parte del primer plano dentro de este sistema de signos que es el poema. La imagen verbal está configurada de manera que su representación aparezca de forma inmediata. De aquí la insistencia en el primer plano. Más adelante, se discutirá la manera en que las digresiones de la voz poética, las cuales imitan la historia principal, establecen una relación paralela a esta narrativa para así mostrar la tensión entre este primer plano y el fondo.

Hablar de primer plano dentro de un poema presenta diversos problemas que se considerarán a continuación. En primer lugar, se debe cuestionar la manera en la que se establece la relación jerárquica entre los discursos presentes en el texto ya que si se argumenta que tanto la figura de Hero como la de Leander se posicionan en primer plano debido al énfasis descriptivo de la voz poética, entonces los diálogos presentes de los amantes se encuentran subordinados al primer nivel discursivo. Sin embargo, esto se resuelve si regresamos a la idea del discurso de la voz poética como proveniente de un punto inicial que estructura la totalidad de la obra. De esta manera, los discursos de los amantes más que subordinarse se colocan en función del de la voz poética. Esto significa que la representación en primer plano de las figuras de Hero y Leander permite entender la relación dialéctica no sólo entre sus discursos respectivamente, sino también con el de la voz poética. Sobre esto se profundizará cuando se analice cómo funciona la relación discursiva de Hero y Leander con la voz poética en el capítulo tercero.

### 2.1.3 Figuras de digresión

Dentro del poema encontramos dos momentos de digresión que sirven un propósito en común: contrastar el argumento central de la historia con situaciones paralelas a las de los amantes. Al mostrar una historia cuyo argumento narrativo se asemeja al principal, se establecen los contrastes que crean la noción de profundidad para el primer plano lo cual nos recuerda la función de las líneas paralelas dentro de la perspectiva lineal. La primera digresión ocurre después de que Hero profiere las palabras “Come thither” y, de esta manera, la sacerdotisa de Venus comienza a ceder ante el discurso persuasivo de Leander. La segunda digresión la podemos observar cuando Leander cruza el Helesponto para pasar la noche al lado de su amada. Cabe resaltar lo que Georgia Brown señala sobre las digresiones en *Hero and Leander* ya que su postura dilucida la función de las digresiones como imágenes verbales que crean tensión entre superficie y profundidad:

Some of the most famous digressions in *Hero and Leander*, including 1.9–50, 1.55–90, and 1.135–57, are ekphrases, what we might call *purple passages*, highly accomplished descriptions that could stand on their own as examples of poetic excellence. These descriptions of visual objects also reflect the process whereby *the visual becomes verbal*, and life endures an unpredictable passage into art, but the ekphrases also contribute to the digressive structure of the poem as they get in the way of the narrative. The beauty of the descriptions arouses wonder, ‘But far above the loveliest Hero shined, / And stole away th’enchanted gazer’s mind’ (1.103–4), but the ekphrases are also transgressive in that they cross over the boundaries of narrative, and enter the realm of *dilation*, of leisurely expansion and time-wasting, which is a specifically aesthetic space.

(Brown, 2009: 117, *mis cursivas*)

Brown apunta algo esencial para entender cómo funcionan las digresiones en el poema. Nos muestra cómo las descripciones vívidas reflejan el proceso en el que lo visual se captura en lo

verbal. Dentro de esta transformación las digresiones evocan lo que Brown llama “the realm of *dilation*”. Toni Y. Grande en el libro *Marlovian Tragedy: The Play of Dilation* analiza este fenómeno en las obras de Marlowe. En *Hero y Leander*, nos dice Grande:

Delay plays a crucial part not only in the strategy of narration, but also in the story itself. Just as the narrator postpones the implied tragic ending, so he postpones for much of the poem Hero and Leander’s goal of sexual union. Marlowe’s poem is a prime example of *dilatatio*, for it reveals what Patricia Parker has called “intersection of erotic and textual strategies” of dilation.

(Grande, 1999: 28)

Las digresiones, entonces, retrasan el momento en el que ocurre la culminación del acto amoroso. Así como en el juego de seducción Hero vacila entre ceder por completo a las palabras de Leander, las digresiones evitan que el lector presencie el desenlace inmediatamente. Como Georgia Brown señala:

In its narrative digressions, for example, the poem succeeds in seducing the reader by imitating the coy behaviour which is usually ascribed to women, as it manipulates the reader’s narrative desire by flirting with onward thrust and delay.

(Brown, 2004: 117)

En la primera digresión, la voz poética narra la historia de Mercurio quien encuentra a una doncella. Las descripciones que caracterizan tanto a la figura masculina de Mercurio como la figura femenina de la doncella se muestran como paralelas a la de Hero y Leander. Un ejemplo de esto lo encontramos en la exposición del cabello de la doncella:

[...] a country maid  
Whose careless hair instead of pearl t’adorn it  
Glistered with dew, as one that seemed to scorn it

(I. 388-90)

Esto nos recuerda la evocación de la imagen de Hero que la voz poética realizó al inicio del poema. De la misma manera, se establece el paralelo entre Mercurio y Leander al detallar la forma en que el mensajero de los dioses intenta utilizar su discurso para persuadir a la doncella:

And with smooth speech her fancy to assay,  
Till in his twining arms he locked her fast  
And then he wooed with kisses [...]

(I. 402-4)

La acción sobre la cual versa esta digresión constituye una reiteración que refleja el argumento central de la historia de los amantes, el cual, versos antes, se acaba de presentar. Sin embargo, en la narración paralela se incluyen elementos que aún no se han revelado en la historia central. Mercurio, a diferencia de Leander, obtiene de inmediato la respuesta favorable de la doncella. De esta manera, se muestra reflejado el argumento principal del poema y se extiende hasta incorporar situaciones paralelas que serán desarrolladas en la segunda sestiada. Cabe resaltar que si observamos las descripciones que se ofrecen sobre la manera en que la doncella reacciona cuando sucumbe a las palabras y encantos de Mercurio, se obtiene un momento de prolepsis que indica la manera en la que Hero reaccionará una vez que se consume el acto amoroso.

La siguiente digresión concierne al momento en que Neptuno intenta seducir a Leander cuando éste nada de regreso a la torre de Sestos, en donde Hero lo espera. En este pasaje Neptuno narra una historia para que Leander la escuche y deje de resistirse ante la seducción del dios. Para esto, Neptuno presenta un acontecimiento paralelo al que en ese momento vive Leander:

Thereat smiled Neptune, and then told a tale,  
How that a shepherd, sitting in a vale,  
Played with a boy so fair and kind,  
As for his love both earth and heaven pined;

That of the cooling river durst not drink,  
Lest water nymphs should pull him from the brink.  
And when he sported in the fragrant lawns,  
Goat footed satyrs and upstaring fauns  
Would steal him thence.

(II. 193-201)

La situación del joven del relato refleja la de Leander. Sin embargo, antes de que Neptuno pueda terminar su narración, Leander lo interrumpe. De esta manera, se enfatiza la inhabilidad del dios para persuadir al amante y esto permite ver cómo la digresión en este caso no se completa. Más que retrasar el argumento principal, se crea tensión entre el dios y Leander. Por este motivo, cuando Neptuno se da cuenta que Leander no escuchará su historia, primero se enfurece pero, una vez que nota que Leander lleva en el brazo la marca que indica la promesa de amor<sup>32</sup>, el dios se conmueve y la voz poética concluye: “Tis wisdom to give much; a gift prevails / When deep persuading oratory fails.” (II. 225-6).

El fallido constructo retórico de Neptuno permite entender que las digresiones no sólo funcionan para crear tensión con la narración principal, sino también posicionan a la voz poética como aquella cuya retórica se favorece en el texto. Recordemos que la primera digresión la hace la voz poética. No obstante, cuando Neptuno intenta realizar una digresión, ésta falla y, finalmente, su argumento no se profiere por completo. De esta manera podemos concluir que las dos digresiones están en tensión entre sí, al mostrar en primer lugar una historia que retrasa la consumación del acto erótico y en segundo lugar una historia que intenta desviar el argumento e introducir otro acto de seducción divergente al principal.

---

<sup>32</sup> Leander lleva en el brazo la marca que ha dejado el cabello de Hero, prueba de la promesa que éste realizó a la sacerdotisa de regresar con ella.

Si consideramos que las tres figuras retóricas analizadas anteriormente constituyen una configuración que nos permite apreciar a la voz poética como punto que estructura los elementos verbales-visuales en el texto es posible apreciar de qué manera se replican diferentes implicaciones a nivel tanto ideológico, como es el caso de la representación objetiva que conlleva el uso de la parresía, como a nivel estético, como la composición de la hipotiposis así como las figuras de digresión lo muestran. No obstante, es menester analizar de qué forma esta composición de imágenes por medio de la palabra se pone en cuestión a través de los mismos discursos que componen el poema. En el siguiente capítulo, se ejemplificará cómo los discursos tanto de Leander como de Hero problematizan la relación entre imagen y palabra para, de esta manera, poder reconfigurar la exhibición de la imagen de sus cuerpos en relación con la representación que la voz poética realizó.



### **Capítulo 3. Reflexión sobre las implicaciones de un discurso pictórico**

En el capítulo anterior, se consideró cómo, al entender la voz poética como punto que estructura la disposición de los demás elementos dentro del poema, se revelan implicaciones ideológicas y estéticas que permiten comprender la configuración de un discurso verbal que apela a lo visual. En este capítulo, se analizará el papel de Leander y Hero en relación con el de la voz poética para observar la manera en que sus perspectivas cuestionan las categorías de imagen y palabra. Dichas categorías fueron anteriormente expuestas por la voz poética por medio de un discurso sincero que crea imágenes vívidas de los cuerpos de los amantes. Cada uno de los discursos funciona de manera dialéctica con aquel que se analizó en el capítulo anterior. Finalmente, se podrá analizar cómo se completa la composición verbal de una forma visual para así mostrar por completo la dimensión pictórica del discurso en el poema. Es decir, mientras el capítulo anterior exploró de qué manera se articula la disposición del discurso de la voz poética si se establece el paralelo con la función del punto de fuga en las artes visuales, en este capítulo se anteponen los discursos tanto de Hero como de Leander como herramientas que develan la función de este tipo de discurso. Al mismo tiempo, se retomarán las implicaciones expuestas en el primer capítulo de la perspectiva lineal en relación con la representación que se muestra como una verdad. Al contraponer los discursos de los amantes con el de la voz poética, se observará de qué manera se reflexiona sobre la capacidad para persuadir del discurso. Los discursos de Leander y de Hero permiten revelar este nivel retórico por medio del desarrollo de su historia en la que se plasma el poder de la imagen como herramienta persuasiva que evoca nociones como las de ilusión, seducción y engaño.

En primer lugar, se considerará el discurso de Leander como un intento de posicionar a la palabra en un mismo nivel persuasivo que la imagen. Las estrategias argumentativas que éste emplea revelan una necesidad por despojar la imagen verbal de Hero de todo aquello que no se pueda percibir de forma visual. Esto nos llevará a contrastar cómo funciona la imagen para Hero, cuyo discurso nos permite cuestionar la habilidad de la palabra para persuadir y, por tanto, nos invita a apreciar los atributos de seducción de la imagen. Finalmente, se analizará de qué manera la segunda parte del poema, la cual se encuentra dominada completamente por el discurso de la voz poética, combina las dos perspectivas presentadas en las intervenciones de los amantes para, de esta manera, concluir con la transformación y re-significación de la imagen anteriormente expuesta. Esto significa que mientras al inicio se mostró la manera en que la voz poética articula la representación del cuerpo vestido de Hero y el cuerpo caracterizado como femenino de Leander, en la última sección la voz poética concluye con la descripción del cuerpo femenino desnudo de manera que los valores preestablecidos para éste se vuelven a configurar.

Debemos recordar que el instante en el que los amantes hablan por primera vez se describe como un momento de devoción en el que Leander, en genuflexión, adora la imagen de Hero quien expresa: “Were I the saint he worships, I would hear him” (I. 179). Ante esta exclamación, la voz poética explica cómo, por medio del roce de las manos, los amantes conversan: “These lovers parlèd by the touch of hands” (I. 185). Esta interacción se describe como signos mudos ya que de acuerdo con la voz poética “True love is mute, and oft amazèd stands” (I. 186). La idea del amor como algo incapaz de expresarse verbalmente nos hace regresar a versos anteriores en los que en varias ocasiones se expone capacidad de la belleza del cuerpo para enamorar. Por ejemplo, al describir el festín que se realiza en Sestos, la voz poética dice sobre Hero: “all that

viewed her were enamored on her” (I. 118). De la misma manera, al describir a Leander, expresa “Had wild Hippolytus Leander seen, / Enamored of his beauty had he been” (I. 77-8). De las citas anteriores se concluye que la belleza, percibida sensorialmente, particularmente a través de la mirada posee agencia dentro del acto amoroso. La vista se convierte en el medio por el cual se suscita el enamoramiento.

Lo anterior se relaciona con uno de los versos más citados del poema: “Who ever loved, that loved not at first sight?” (I. 176). Esta pregunta es el resultado de una reflexión sobre la capacidad de aprehender la imagen con la mirada y sobre el papel de la vista como reguladora de aquello a lo que se tiene acceso. La voz poética declara que:

It lies not in our power to love or hate,  
For will in us is overruled by fate.  
When two are stripped, long ere the course begin  
We wish that one should lose, the other win;  
Of two gold ingots like in each respect.  
The reason no man knows: let it suffice,  
What we behold is censured by our eyes

(I. 167-174)

En este argumento, desarrollado por la voz poética, se expresa la relación entre la seducción que ocurre debido a la belleza del cuerpo de los amantes y la imagen como el medio al cual se puede acceder a la contemplación de lo que se percibe. Lo bello está regulado por su forma representada que es el cuerpo y se accede a éste por medio de la modalidad ineludible de lo visual.

Si consideramos esta reflexión sobre la imagen y su capacidad de evocar emociones de amor en quien la observa podemos anticipar la construcción argumentativa del discurso de Leander, el cual privilegiará la imagen respecto a la palabra. Sin embargo, se aprecia un discurso

que intenta despojar al lenguaje de aquello que no se percibe a partir de la vista pero que, inevitablemente, realiza esto por medio de la palabra misma. Dentro de esta contradicción, se encuentra la primera intervención de Leander.

### **3.1 Leander: reflexión y distorsión de la imagen. Hacia una retórica sensorial**

Para considerar la dimensión pictórica del discurso del Leander, debemos centrar nuestra atención en las estrategias persuasivas que éste emplea para seducir a Hero. Recordemos que la belleza de ésta última se encuentra en función de la mirada masculina, por lo que Leander apela a los atributos visuales que componen la figura femenina. Asimismo, el discurso que éste construye despoja de valor a todo aquello que no es perceptible de manera visual. Podemos observar cómo Leander inicia su argumento con las siguientes palabras:

Fair creature, let me speak without offense,  
I would my rude words had the influence  
to lead thy thoughts, as thy fair looks do mine  
Then shouldest thou be his prisoner, who is thine

(I. 199-202)

En tan sólo cuatro versos se incorporan diferentes niveles de persuasión que anticipan las cualidades que caracterizarán este discurso. El primero lo encontramos en las palabras “without offense” y “rude words”, las cuales reflejan, de la misma manera que ocurrió con la voz poética, un tono que pretende configurarse como lleno de sinceridad al mostrar humildad—recordemos las palabras “slack muse” y “rude pen” empleadas anteriormente por la voz poética. Por supuesto, no podemos olvidar que el tono parresiástico se emplea en este caso para seducir a Hero, por lo

que la aparente franqueza de Leander muestra un deseo por obtener algo por medio de su discurso.

Asimismo, en estos versos se encuentra la dicotomía entre la palabra y la imagen con la oposición que realiza Leander entre “words” y “looks”. La figura de Hero, evocada por medio de atributos visuales, “fair looks”, se establece como un elemento que guía el pensamiento del amante. Leander aspira a conseguir la misma capacidad verbal de persuasión que posee la imagen expresada por medio de la belleza de Hero. Esto nos remite a la idea de la agencia de la imagen sobre quien la experimenta. Recordemos que, más adelante, Leander reflexiona sobre el poder de la belleza de Hero al expresar: “I cannot force love, as you do” (I. 6), por lo que se le atribuye a la imagen el poder de forzar, de alguna manera, una respuesta directa. Mientras tanto, las palabras necesitan persuadir de forma sincera, despojadas de cualquier artificio u ornamento aparente. Resulta importante, entonces, que Leander exprese el deseo por alcanzar el mismo poder de la imagen de Hero con sus palabras al inicio del discurso, ya que permite vislumbrar de qué manera se construirá el argumento que la persuada a que ésta entregue su virginidad.

Leander reafirma el tono sincero con el que intenta calificar su discurso. Éste nos dice: “My Words shall be as spotless as my youth, / Full of simplicity and naked truth” (I. 207-8). Esta estrategia retórica nos remite a la voz poética y su apelación al *ethos* por medio de un tono que dota de verdad al discurso. Es importante ver que si Leander considera que sus palabras expresan verdad, entonces el contenido de éstas muestra una reflexión sobre su propia capacidad de construir un argumento persuasivo a través de la misma noción. La sinceridad de Leander es en sí un acto de reflexividad retórica que se suscita al revelar sus intenciones de hacer todo lo posible para que su discurso tenga el mismo efecto que la belleza de Hero, belleza que, no podemos

olvidar, quedó plasmada por medio de la hipotiposis empleada por la voz poética. Por lo tanto, la imagen a la que Leander se refiere, imagen que consigue forzar el amor, es aquella del cuerpo que se muestra en las descripciones iniciales del poema. De esta manera, los ornamentos visuales creados por la retórica de la voz poética para describir a Hero son aquellos que producen un efecto en quien los mira.

Ahora bien, Leander no se conforma con ser un receptor pasivo de la belleza de la sacerdotisa, por lo que su discurso emplea estrategias persuasivas que anteriormente la voz poética había usado para atribuir una función a la belleza. Esta función consiste en poder ser percibida de forma sensorial, esto es, por medio de la apreciación visual o en la culminación del acto erótico. Podemos decir que, de alguna manera, Leander se nutre del discurso de la voz poética e incluso lo imita en algunas ocasiones con el propósito de convencer a Hero de que sus atributos adquirirán valor sólo si se emplean y ya no sólo se exhiben. Esto anticipa la culminación erótica del potencial del cuerpo de la sacerdotisa. Consideremos, como ejemplo de esta imitación, los siguientes pasajes. Una vez que Leander ha establecido a Hero como más bella que Venus, éste procede a cuestionar su decisión de venerar a la diosa en Sestos por lo que pregunta:

Nor heaven, nor thou, were made to gaze upon;  
As heaven preserves all things, so save thou one.  
A stately builded ship, well-rigged and tall,  
The ocean taketh more majestic:  
Why vowest thou then to live in Sestos here,  
Who on Love's seas more glorious would'st appear?

(I. 227-8).

Además de poder observar cómo estas palabras intentan mover la figura de Hero de un papel estático a uno en donde sea partícipe de actos amorios en “Love’s seas”, esta estrategia establece un paralelo con el discurso inicial de la voz poética, quien expresó anteriormente:

Leander, thou art made for amorous play:!  
Why art thou not in love, and lov'd of all?!  
Though thou be fair, yet be not thine own thrall.

(I. 88-90)

Si comparamos la relación argumentativa de estos versos podemos observar que se atribuye una función erótica a la belleza. El potencial erótico del cuerpo requiere una realización al involucrarse en asuntos amorios. Leander incita a Hero a cambiar su posición donde su imagen inmóvil cumple la función de deleitar a la mirada masculina, pues recordemos que en las festividades de Sestos, descritas al inicio del poema, se declaró que, en dichas celebraciones, la belleza de Hero “stole th’enchanted gazer’s mind” (I. 104). Así como la voz poética expresó que la belleza de Leander sería desperdiciada si éste no amara, Leander asigna el mismo valor a la de Hero.

Ahora bien, ha quedado establecido que el objetivo de Leander es seducir a Hero. Para lograr este cometido, Leander incita a Hero a cumplir con la función que su belleza debe de realizar y profundiza en este argumento. De este modo, se apela directamente a aquello que impide que Hero se entregue a Leander: el voto de castidad que ésta ha hecho al convertirse en sacerdotisa de Venus. Sin embargo, la retórica de Leander, cuyo argumento confiere mayor autoridad a la imagen que a la palabra, descarta la castidad ya que es algo imperceptible para los sentidos:

This idol which you term virginity

Is neither essence subject to the eye  
No, nor to any one exterior sense,  
Nor hath it any place of residence,  
Nor is't of earth or mould celestial,  
Or capable of any form at all

(I. 269-74)

Las estrategias de persuasión de Leander indican que aquello que no se puede apreciar con la mirada no debería ser motivo de adoración, por lo que se cuestiona su valor y, una vez más, se favorece lo visible como objeto de contemplación. Por supuesto que, en este constructo retórico, Leander no considera que la virginidad de Hero está representada de forma simbólica en el bordado que ésta lleva en su vestido lo que, de algún modo, la vuelve visible<sup>33</sup>. Más adelante, cuando se analice cómo responde Hero a este discurso veremos de qué manera la vestimenta adquiere valor en la configuración y re-configuración de la imagen de Hero.

El discurso de Leander articula una retórica de lo perceptible al atribuir mayor valor a lo que se puede experimentar de manera sensorial. Sus palabras se estructuran alrededor de cuestionamientos que desposeen de valor el voto de castidad al calificarlo como vano. Esto, por un lado, favorece al cuerpo como un agente capaz de producir un efecto en quien lo visualiza; de aquí que las descripciones vívidas de los cuerpos adquieran un valor significativo dentro del poema. Por otro lado, el discurso de Leander está estructurado de manera que intenta borrar aquello que no se puede apreciar sensorialmente. Las palabras de Leander privilegian el efecto sensorial que la imagen produce al ser éste perceptible. Más adelante se observará cómo se

---

<sup>33</sup> El vestido presenta la imagen desnuda de Venus que representa el voto de castidad que la sacerdotisa ha realizado.



profundiza en esta idea al mostrar que las palabras son incapaces de persuadir por sí solas y es la imagen la que las llena de valor.

### **3.2 Hero: Cuestionamiento de la palabra, valoración de la imagen**

Mientras que en la sección anterior se estableció que el discurso de Leander despoja a Hero de todo atributo que no pertenezca a un campo sensorial, en esta sección se explorará cómo las respuestas de Hero al discurso de Leander cuestionan la capacidad de persuasión por medio de la palabra. En las intervenciones de Hero, podemos notar que el discurso es incapaz de persuadir mientras que la imagen, encarnada en el cuerpo de Leander, es aquella que atrae y, finalmente, seduce a la sacerdotisa de Venus. Esto podría presentar una contradicción ya que la imagen a la que Hero se enfrenta al observar a Leander es aquella que la voz poética pintó anteriormente. Sin embargo, las palabras de Hero enriquecen el argumento de Leander ya que refuerzan la idea de que el discurso, cuando se nutre de la imagen, adquiere mayor capacidad persuasiva. Por este motivo, la perspectiva de Hero nos lleva a entender una dimensión completamente diferente de la palabra. Si bien, en la sección anterior, se observó cómo el discurso se construye como una herramienta que desposee a la imagen de aquello que no se pueda percibir de forma sensorial, para Hero las palabras son ineficaces para persuadir y ésta aprecia el potencial seductor de la imagen. No obstante, la yuxtaposición de discursos devela el significado completo que resulta de ambas posturas.

La primera intervención de Hero se presenta como una respuesta al discurso persuasivo de Leander, quien ha insistido en descartar el voto de castidad que Hero ha hecho. Leander pregunta: “Perhaps thy sacred priesthood makes thee loth, / Tell me, to whom mad’st thou that heedless

oath?” (I. 293-4) a lo que Hero responde “To Venus” (I. 295). Con estas palabras, Hero abre la posibilidad para que Leander re-estructure su discurso e insista que, ya que Venus es la diosa del amor, la mejor manera de venerarla y honrar su nombre es amando. Esto provoca una respuesta en Hero que permite que Leander continúe con su argumento. Como la voz poética explica:

Thereat she smiled, and did deny him so,  
As put thereby, yet might he hope for mo.  
Which makes him quickly reinforce his speech

(I. 311-3)

Por este motivo, Leander recurre a apelaciones directas que incitan a Hero a dejar de resistirse. La voz poética nos muestra que, si bien con sus palabras Hero se rehúsa a dejarse seducir, su apariencia la delata: “Hero's looks yielded but her words made war” (I. 331). La defensa de la sacerdotisa ante las insistencias de Leander son las palabras. Sin embargo, éstas resultan inútiles ya que aquello que se puede percibir en su rostro es lo opuesto. Ante la persistencia de Leander, Hero finalmente expresa:

Who taught thee rhetoric to deceive a maid?  
Ay me, such words as these should I abhor  
And yet I like them for the orator.

(I. 338-40)

Estas palabras poseen un carácter de reflexividad retórica donde el discurso anteriormente proferido por Leander se revela como lleno de artificios cuyo propósito es el de engañar. De esta manera, Hero cuestiona las palabras que por sí mismas no logran persuadirla, ya que es la belleza de la imagen de Leander la que recibe los atributos favorables por la sacerdotisa. En este punto, se valora la imagen y es cuando la presencia de las descripciones que se muestran al inicio reinciden en tanto a que son agentes capaces de persuadir, y, por lo tanto, de seducir.

Cuando las palabras de Hero revelan la atracción que siente por la imagen del joven, Leander se acerca e intenta abrazarla, a lo que Hero responde: “[...] Gentle youth, forbear / To touch the sacred garments which I wear” (I. 343.4), lo cual continúa con una descripción que detalla la ubicación geográfica del templo de Venus.

Upon a rock and underneath a hill  
Far from the town (where all is whist and still,  
Save that the sea, playing on yellow sand,  
Sends forth a rattling murmur to the land,  
Whose sound allures the golden Morpheus  
In silence of the night to visit us)  
My turret stands and there, God knows, I play.  
With Venus' swans and sparrows all the day.  
A dwarfish beldam bears me company,  
That hops about the chamber where I lie,  
And spends the night (that might be better spent)  
In vain discourse and apish merriment.  
Come thither

(I. 345-57)

Con esta descripción se recuerda que Hero ha hecho votos a Venus y por lo tanto, la petición que ésta hace a Leander para que no toque sus sagradas vestimentas funciona como un símbolo en el que el vestido evoca la virginidad de Hero, pues recordemos que sus ropas tienen una representación del cuerpo desnudo de la diosa. Es así que podemos leer las palabras de Hero como un intento por preservar intacta su castidad.

Asimismo, las palabras anteriores denotan otro nivel discursivo en el que Hero muestra cómo su voluntad cede y se muestra persuadida y, por tanto, seducida por la imagen de Leander.

Esto ocurre cuando Hero, al recordar su torre en Sestos, indica los detalles de su cotidianidad en dicho lugar. En el momento en el que se describe la noche, encontramos una construcción hipotética “[...] the night (that might be better spent)”. La inclusión de dicho comentario muestra un calificativo para las actividades que Hero realiza usualmente: “In vain discourse and apish merriment”. Ante el recuerdo de las noches que ésta ha pasado en la torre de Sestos, Hero encuentra una posibilidad de que sus circunstancias cambien por lo que de sus labios se escapa el imperativo “Come thither”. Esto muestra una modificación discursiva en la actitud de Hero que se ilustra a partir del cambio en el color de su cara y sus ojos. Hero dirige plegarias a Venus para reafirmar su voto de castidad cuando nota cómo su esencia está en proceso de transformación al haber proferido las palabras anteriores que piden a Leander que se acerque. Sin embargo, todo es en vano ya que como la voz poética explica:

[...] and again  
Vowed spotless chastity, but all in vain.  
Cupid beats down her prayers with his wings,  
Her vows above the empty air he flings

(I. 367-70)

De esta manera, observamos cómo una vez que el niño amor se interpone en el camino de las plegarias de la sacerdotisa, su figura comienza a sufrir una transformación en la que se re-configuran los valores que se atribuían a su belleza. Esta re-configuración de la imagen se expresa con mayor detalle al final del encuentro amoroso que los amantes sostienen.

### 3.3 El ojo que reincide en la mirada

Hemos visto que la retórica empleada por Leander se muestra como un intento de despojar todos los atributos discursivos que no sean perceptibles sensorialmente con el propósito de persuadir y seducir a Hero. Asimismo, se observó cómo las respuestas discursivas de la sacerdotisa de Venus desdeñan la palabra a favor de la imagen, atribuyendo a esta última una capacidad mayor no sólo para la persuasión sino también para la contemplación. En esta sección, no obstante, se analizará cómo una vez que ambas perspectivas se han expuesto, entran en cuestionamiento tanto la idea de imagen como la noción de la voz poética como principio que estructura la disposición de las imágenes presentes en el texto. Esto ocurre una vez que la belleza de Hero y Leander completa la función erótica en la que tanto se insistía cuando se describía.

Como vimos anteriormente, una vez que Hero ha cedido ante los intentos de Leander por seducirla, su imagen comienza un proceso de transformación. Consecuentemente, la voz poética describe a Hero como una joya cuyo brillo guiará el camino de Leander al cruzar el Helesponto. De la misma manera, las descripciones de la sacerdotisa como una piedra preciosa colocan a Hero en una posición menos endeble que en la que se encontraba anteriormente cuando su principal atributo era su virginidad. Esto se ejemplifica cuando la voz poética nos dice:

No marvel then, though Hero would not yield  
So soon to part from that she dearly held.  
Jewels being lost are found again, this never;  
'Tis lost but once, and once lost, lost forever.

(II. 83-6)

Recordemos que en este momento Hero y Leander se separan sin haber consumado el acto erótico. Leander regresa a Abydos y Hero lo espera en su torre.

Asimismo, la imagen de Leander sufre una transformación que se presenta como una marca morada en su brazo. Esta marca muestra el lugar donde el cabello de Hero se enredó y lo cual se lee como un anillo de compromiso:

About his arms the purple riband wound  
Wherewith she wreathed her largely spreading hair.  
Nor could the youth abstain, but he must wear  
The sacred ring wherewith she was endowed  
When first religious chastity she vowed.  
Which made his love through Sestos to be known,  
And thence unto Abydos sooner blown  
Than he could sail; for incorporeal fame  
Whose weight consists in nothing but her name,

(II. 106-13)

La belleza de Leander porta ahora la marca del compromiso que ha establecido con Hero. Esta marca dota a Leander de la gloria que evoca el nombre de la sacerdotisa. Por lo tanto, podemos apreciar que la imagen de Hero transforma la de Leander al conferir fama incorpórea por medio de una marca corpórea.

En este punto, nos encontramos, por un lado, con la imagen de Hero, la cual se asocia con una piedra preciosa cuyos destellos guían el camino de Leander. Por otro lado, la figura de Leander muestra con una marca física el compromiso que éste ha establecido cuando Hero le pidió “Let your vows and promises be kept” (II. 96). Es momento de considerar de qué forma los valores atribuidos a las imágenes se re-configuran en el instante en el que los amantes consuman los ritos amatorios. Puesto que las dos configuraciones anteriores muestran el comienzo de la transformación de las imágenes de los cuerpos de los amantes, pero éstas sólo funcionan para indicar la futura realización que desde un inicio se ha prescrito para la belleza.

Una vez que Leander ha cruzado el Helesponto y ahora yace en la cama junto a Hero, el amante expresa:

If not for love, yet, love, for pity sake,  
Me in thy bed and maiden bosom take.  
At least vouchsafe these arms some little room,  
Who, hoping to embrace thee, cheerly swum.  
This head was beat with many a churlish billow,  
And therefore let it rest upon thy pillow.

(II. 247-252)

En este momento, sus palabras se encuentran exentas de los artificios que anteriormente caracterizaron su discurso. De esta manera, sus intenciones se muestran de manera directa. Ante esta petición, la voz poética nos explica como Hero permite que Leander continúe con halagos y promesas, no obstante, todavía se rehúsa a romper su voto de castidad:

And now she lets him whisper in her ear,  
Flatter, entreat, promise, protest and swear;  
Yet ever, as he greedily assayed  
To touch those dainties, she the harpy played,  
And every limb did, as a soldier stout,  
Defend the fort, and keep the foeman out.

(II. 267-72)

Sin embargo, Hero desiste de su empresa y finalmente se consuma el acto en el que:

Leander now, like Theban Hercules,  
Entered the orchard of th' Hesperides;  
Whose fruit none rightly can describe but he  
That pulls or shakes it from the golden tree.

(II. 297-300)

Es después de esta descripción que la imagen de Hero se re-configura completamente. Una vez desnuda, Hero no posee aquello que anteriormente la resguardaba, ni el bordado del cuerpo desnudo de Venus que la cubría, ni el voto a la misma diosa, su motivo de virtud. En las descripciones iniciales habíamos visto cómo la belleza de Hero se representaba por medio de su vestimenta, y por tanto, de su castidad. En cambio, en este momento, los atributos que la caracterizarán se transforman. La voz poética nos dice que “she knew not how to frame her look” (II. 307). Al final, la imagen de Hero ha sido despojada no sólo de todo atributo que no es sensorial sino también de aquello que se considera artificial: “[...] she herself by the end is stripped of the artificial veils with which she begins” (Boutcher, 2000: 30). Su imagen necesita ser re-configurada una vez que ésta se presenta bajo otra luz. Si bien inicialmente era la ropa la que confería virtud, castidad y belleza a su figura, su cuerpo desnudo se encuentra expuesto como una imagen distinta, una imagen que trae consigo la luz del amanecer y por medio de la cual se estructura una descripción natural del alba:

Thus near the bed she blushing stood upright,  
And from her countenance behold ye might  
A kind of twilight break, which through the hair,  
As from an orient cloud, glimpsed here and there.  
And round about the chamber this false morn  
Brought forth the day before the day was born.

(II. 317-22)

Finalmente, se concluye que las imágenes de los cuerpos de los amantes descritas por la voz poética se articulan de diferente manera una vez que, tanto Hero como Leander, presentan su propio discurso en el que se problematiza la relación entre imagen y palabra. Al despojar a Hero de atributos no sensoriales, la imagen de la sacerdotisa se muestra desposeída del voto de



castidad, lo cual se refleja en la ausencia literal de su ropa, y por lo tanto, la ausencia de la imagen de Venus bordada en ésta. Leander, por su parte, consigue llevar la marca que indica su compromiso con Hero; marca que le confiere la gloria y grandeza que el nombre de la sacerdotisa evoca. De esta manera, la imagen se re-configura para mostrar cómo con la aserción del potencial erótico de la belleza, ésta última se presenta en todo su esplendor, lo cual se refleja en los versos finales del poema:

By this, Apollo's golden harp began  
To sound forth music to the Ocean,  
Which watchful Hesperus no sooner heard  
But he the bright day-bearing car prepared  
And ran before, as harbinger of light,  
And with his flaring beams mocked ugly Night,

(II. 327-32)

La luz que emana de la figura de Hero se transfiere al amanecer y se describen los rayos luminosos del alba, representados por medio de la música de Apolo, que crean melodías en el océano para cantar el resplandor de la mañana. El potencial erótico de la belleza se ha consumado por lo que ahora la imagen se centra en las descripciones que evocan el amanecer. El resplandor de la belleza de Hero se traduce en notas interpretadas por el mismo Apolo que traen consigo la luz del día.

## Conclusiones

Al realizar un análisis del poema *Hero and Leander* de Christopher Marlowe teniendo como eje central las estrategias retóricas que funcionan como modos de composición visual, se obtiene una mayor perspectiva sobre las implicaciones ideológicas y estéticas que surgen en el diálogo entre la pintura y la poesía. Esto nos permite entender el elemento visual de un discurso o un texto así como su función persuasiva, de ornamento, o como la esencia misma cuando éstos convergen, como es el caso del poema de Marlowe. Si bien en primera instancia se pudo observar cómo las figuras retóricas permitieron establecer las relaciones entre ambas disciplinas, hay que resaltar que al ser nuestro objeto de estudio un texto cuya materia se encuentra en la palabra, la reflexión final yace en el cuestionamiento que el texto mismo realiza sobre la presencia de lo visual en el ámbito verbal; un cuestionamiento que tiene como argumento central el diálogo de posturas disimilares que, no obstante, se completan para ofrecer una visión más completa sobre este tema.

Anteriormente pudimos observar cómo es que a partir de la voz poética las estructuras argumentativas se pueden considerar como reminiscencias de los métodos de composición de la perspectiva lineal entendida como un intento por plasmar de forma fidedigna lo que se representa. Esto desembocó en la atribución a su discurso de características tales como la objetividad o verdad perceptible en el uso de la parresía, el posicionamiento central de los cuerpos de los amantes como si se encontraran en un primer plano, y la realización de digresiones que se muestran como una historia que traza una línea paralela con la de Hero y Leander.

Los tres discursos presentes en el texto abren un nivel discursivo en el que la idea de imagen verbal se desarrolla de distintas maneras. El discurso de Leander otorga mayor valor a las referencias visuales y su objetivo principal yace en la persuasión. Asimismo, el discurso de Hero

revela el nivel de seducción de un discurso basado en lo visual. El diálogo entre ambas posturas resulta en el establecimiento de la imagen como esencia misma de sus cuerpos, los cuales se transforman visualmente conforme se desarrolla el argumento. Esto nos lleva a preguntarnos sobre las repercusiones que conlleva la presencia de un discurso pictórico dentro de un espacio verbal.

Al intentar hacer que el lenguaje se convierta en una herramienta para posicionar visualmente referentes que, paradójicamente, sólo existen dentro del mismo discurso, se explotan las posibilidades creativas para, de esta forma, crear una noción o un concepto (Sharpling, 2002: 174). En el poema de Marlowe el concepto que se trata de plasmar es un tanto convencional y muy presente dentro del espíritu del periodo al que pertenece, esto es, la belleza de los cuerpos de los amantes. No obstante, la manera en la que se construye el concepto no es estática y evoluciona conforme se desarrolla el argumento. Es en este punto que el poema destaca y por medio del cual podemos realizar disquisiciones sobre el lenguaje que cuestiona la imagen así como la presencia de la imagen en la palabra.

No obstante, es menester establecer que dicha presencia conlleva consigo misma una dimensión que no se encuentra exenta de una función moral para la creación del discurso literario. Lo anterior se debe a la relación que entablan imagen y palabra como herramientas persuasivas que apelan a las nociones de verdad dentro de la representación. Esto se pudo dilucidar en cómo se articulan los diferentes niveles discursivos dentro del poema. Resulta pertinente, empero, mantener en consideración la relación que existe entre el uso de un discurso que apela a lo visual como fuente que otorga un peso mayor a la palabra, el cual crea la ilusión de mostrar directamente lo que se enuncia. Por tanto, el discurso pictórico en este caso particular

posee una gran fuerza persuasiva que se basa en llenar al lenguaje de atributos perceptibles para la mirada. De alguna forma la voz poética transforma las palabras en imágenes verbales que el lector incorpora de la misma manera que los discursos dentro del poema lo hacen. De esta forma, se nos permite ver cómo su mirada articula los elementos presentes en el poema y se refuerza la presencia dentro del mismo de un ojo que nos habla de forma poética, de un “yo” cuya mirada guía nuestros pensamientos, o como el mismo Marlowe lo expresó: “a speaking eye”.

## Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista (1804). *Della pittura e della statua*. Milán, Società Tipografica dei Classici Italiani.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Madrid, Gredos.
- ARTIGAS, Irene (2006). "Alberti's "Bosch": Ekphrasis as a means of return". *Anuario de Letras Modernas*. Vol. 13. pp. 113-122.
- BROWN, Georgia (2004). "Marlowe's poems and classicism" en *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. Patrick Cheney ed. Cambridge, Cambridge University Press.
- BOUTCHER, Warren (2000). "Who Taught Thee Rhetoricke to Deceive a Maid?": Christopher Marlowe's Hero and Leander, Juan Boscán's Leandro, and Renaissance Vernacular Humanism". *Comparative Literature*, Vol. 52, No. 1 (Winter, 2000), pp. 11-52. Carolina del norte, Duke University Press.
- CAMPBELL, Marion (1984). "'Dessunt nonnulla': The Construction of Marlowe's Hero and Leander as an unfinished poem". *ELH*, Vol. 51, No. 2 (Summer), pp. 241-268. Maryland, The John Hopkins University Press.
- COLCLOUGH, David (1999). "*Parrhesia*: The Rhetoric of Free Speech in Early Modern England". *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 17, No. 2 (Spring 1999), pp. 177-212. California, University of California Press.
- CUDDON, J.A. (1998). *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Londres, Penguin Books.

- DE LA VEGA, Garcilaso (1821). *Obras de Garcilaso de la Vega*. Madrid, Sancha.
- DONATO, Eugenio (1984). "The Writ of the Eye: Notes on the Relationship of Language to Vision in Critical Theory". *MLN*, Vol. 99, No. 4, French Issue (Sep., 1984), pp. 959-978. Maryland, Johns Hopkins University Press.
- DUNDAS, Judith (1993). *Pencils Rhetorique: Renaissance Poets and the Art of Painting*. Londres, University of Delaware Press.
- "Etos". *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, Oct. 2014. Web. 13 Nov. 2016.*
- FOUCAULT, Michel (1983). "Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia". *Six lectures given by Michel Foucault at Berkeley*, Oct-Nov.
- GRAFTON, Anthony (1991). *Defenders of the Text: The Traditions of Scholarship in an age of Science, 1450-1800*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press.
- GRANDE, Y. Troni (1999). *Marlovian Tragedy : The Play of Dilation*. Londres, Bucknell University Press.
- HALLIWELL, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Nueva Jersey, Princeton University Press.
- HAWKES, Terence (2002). *Shakespeare in the Present*. Londres, Routledge.
- HORACIO (2008). *Sátiras/Epístolas/ArtePoética*. Introducción y traducción por José Luis Moralejo. Madrid, Editorial Gredos.
- HORNBLLOWER, Simon & Spawforth, Anthony eds. (2011). *The Oxford Classical Dictionary*. Cuarta edición. Oxford, Oxford University Press.

- JURKEVICH, Gayana (1999). *In Pursuit of the Natural Sign: Azorín and the poetics of Ekphrasis*.  
Londres, Bucknell University Press.
- KILLIAN, Jeremy (2012). "That Deceptive Line: Plato, Linear Perspective, Visual Perception, and Tragedy". *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 46, No. 2 (Summer), pp. 89-99  
Illinois, University of Illinois Press.
- LEE, Rensselaer W. (1967). *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. Nueva York,  
W.W. Norton & Company.
- LESSING, Gotthold E. (1993). *Laoconte*. Porrúa, México D.F.
- LOGAN, Sandra (2007). *Text/events in Early Modern England: Poetics of History*. Wiltshire,  
Ashgate.
- MARLOWE, Christopher (2007). *Hero and Leander. Christopher Marlowe: The Complete Poems  
and Translations*. Stephen Orgel ed. Nueva York, Penguin Editions.
- MCDONALD, Russ (2004). "Marlowe and Style" en *The Cambridge Companion to Christopher  
Marlowe*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MEEK, Richard (2009). *Narrating the Visual in Shakespeare*. Cornwall, Ashgate.
- MITCHELL, W. J. (2009) *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*.  
Madrid, Ediciones Akal.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Nueva York, University of Chicago  
Press.
- MOFFITT John F. (2008). *Painterly Perspective and Piety: Religious Uses of the Vanishing Point,  
from the 15th to the 18th Century*. Carolina del Norte, McFarland & Company Inc.

- MUÑOZ, Ignacio (2010). "Ética Y Moral: Aproximación Semántica". *conFilosofía el blog de los aprendices de Filosofía*. N.p. Web. 18 Oct. 2016. <https://confilosofia.wordpress.com/tag/semantica/>.
- NUTTALL, Anthony D. (2007). *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*. New Haven, Yale University Press.
- ORGEL, Stephen (1975). *The Illusion of Power: Political Theatre in English Renaissance*. Berkeley, University of California Press.
- OVIDIO Nasón, Publio (1979). *Metamorfosis*. Traducción de Rubén Bonifaz Nuño. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PANOFSKY, Erwin (1991). *Perspective as Symbolic Form*. Nueva York, Urzone.
- PASQUARELLA, Vincenzo (2008). "The Implications of Tucker Brooke's Transposition in "Hero and Leander" by Christopher Marlowe". *Studies in Philology*, Vol. 105, No. 4 (Fall), pp. 520-532. University of North Carolina Press.
- PEACHAM, Henry (1593). *The Garden of Eloquence*. Perseus Digital Library. Gregory R. Crane ed. Tufts University. Web.
- PIMENTEL ANDUIZA, Luz A. (2010). *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI.
- PLETT, Heinrich F. (2012). *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden, Brill.
- PLUTARCO (1572). *De Gloria Atheniensium* 316b. *en Moralia* Vol. IV. Guilielmo Xylandro Augustano ed., Venecia.
- PREEDY, Chloe (2009). "I am no woman I': Gender, Sexuality and Power in Elizabethan Erotic Verse". Londres, University of York.



- PRESTON, Claire (2007). “Ekphrasis: painting in words” en *Renaissance Figures of Speech*. Sylvia Adamson et al. eds. Cambridge, Cambridge University Press.
- REJÓN DE SILVA, Diego A. trad. (1827). *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y Los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Madrid, Imprenta Real.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1982). *Mitología Clásica*. Madrid, Gredos.
- SANTIBÁÑEZ, Julia (2000). “‘Naked with her clothes on’: El vestido femenino como recurso erótico en la poesía renacentista inglesa”. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SHARPLING, Gerard Paul (2002). “Towards a Rhetoric of Experience: the Role of Enargeia in the Essays of Montaigne”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 20, No. 2 (Spring), pp. 173- 192. Berkeley, University of California Press.
- SHAKESPEARE, William (2011). 3ra edición. *Shakespeare Complete Works Revised Edition*. Richard Proudfoot, Ann Thompson y David Scott eds. Londres, Bloomsbury Arden
- SIDNEY, Philip Sir (2008). *The Major Works: including Astrophil and Stella*. Oxford, Oxford University Press.
- SILVER, Larry (1983). “Step-Sisters of The Muses: Painting as Liberal Art and Sister Art” en *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*. Richard Wendorf ed. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SMITH, Anne (2010). *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. Oxford, Oxford University Press.

- SOHLICH, Wolfgang (1993). "The Dialectic of Mimesis and Representation in Brecht's 'Life of Galileo'". *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 1, German Theatre After the F/Wall (Mar.), pp. 49-64. Maryland, John Hopkins University Press.
- DE TORRES, Alfonso (2003). *Ejercicios de Retórica*. Colección de Textos y Estudios Humanísticos. Madrid, Alcañiz.
- TRAUB, Valery (2002). *The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England*. Cambridge, Cambridge University Press.
- TUVE, Rosemond (1947). *Elizabethan & Metaphysical Imagery*. Chicago & London, The University of Chicago Press.
- VINCENT, Michael (1992). *Figures of the Text: Reading and Writing (In) la Fontaine*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.